كلمـــة أولـــى

● ● هذا العدد الذى نقدمه اليوم من مجلة « ابداع » ليس مجرد عدد جديد ، بل هو العدد الأول من مجلة جديدة ، لم ترث من ماضيها إلا الاسم الذى نريد لها ان تجسد معناه فى الحاضر اكثر مما فعلت فى الماضى ، تماما كما نتمنى للانسان ان يكون فى شبابه اكثر تفتحا مما كان فى طفولته ، وان يكون فى رجولته اكثر نضجا مما كان فى صباه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم نرث إلا الاسم ، وهذا حق ، او هو ما ينبغى ان نجعله حقا ، وإلا فلا دور لنا ، ولا حاجة للمجلة بنا ، ولا حاجة للناس بمجلة تدور حول نفسها وتتكرر ، فلا تنمو ولا تتطور .

لكن إيماننا بما للحاضر من حق علينا لا يعنى جحودنا لما حققته المجلة فى سنواتها الماضية .

لقد احيت آمالا كانت موؤدة ، واكتشفت اسماء كانت مجهولة ، وصنعت بيئة إن تكن حتى الآن غامضة مختلطة ، فهى مع ذلك حية شبقة مستعدة للاخصاب والولادة . والفضل فى هذا يعود للكثيرين الذى اسهموا فيه ، لكنه يعود أولا للرجل الذى مسح الأرض ، وامسك بخشبة المحراث ، أعنى عبد القادر القط .

نحييه ، ونبدأ مرحلة جديدة فى « ابداع » .

لماذا احتفظنا بالاسم ؟
لأن الابداع هو بغيتنا .
وما هو الابداع ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو العمل الذى يكون له فى الثقافة معنى الغد وقيمته فى الزمان ، الزمان الذى لا نراه دورا أو عودا على بدء ؛ بل نراه صعودا إلى أعلى ، وتقدما إلى أمام .

وليس هناك يوم فى الحياة يمكن أن يعد تكرارا ليوم سبقه ، ففى كل يوم فى الحياة جديد . وما دمنا أحياء حقا فلابد أن نلتقط الرسالة لنحولها إلى ايقاعات وصور وأفكار .

الابداع هو الأفق الذى ينفتح أمامنا كلما تقدمنا ، ولا ينغلق إلا حين نتوقف ، ولا يتكرر إلا حين نموت . ذلك لأن التكرار فى حقيقته سكون . المشهد المتكرر فراغ ، والصوت المتكرر صمت موحش .

ولقد قتلنا التكرار الذى قتلناه ، ولن نولد من جديد إلا بأدب جديد ، وفن جديد ، وفكر جديد .

لن نعود أحياء إلا حين نتجدد مع الزمن المتجدد ، بل إن الزمن المتجدد هو ما يراه الانسان الحى ، وهو ما ينشئه المبدع إنشاء .

ولأننا نخرج من قبورنا وأكفاننا لنواجه الحياة مرة واحدة فالابداع مشروع شامل . ليست القصيدة وحدها همنا ، بل القصة والقصيدة ، والنقد والموسيقى ، والمسرح والسينما ، والنحت ، والرقص ، والأغنية ، والعمارة ، والتصوير .

« ابداع » هى الجوقة التى يجب أن تعزف الافتتاحية معا ، ليبدأ بعدها كل عزف منفرد ، هى المنبر الذى سنتفق فيه على كلمة السر ، لتأخذنا بعد ذلك لحظات الابداع التى نواجهها فرادى ، نستولد الأنس من الوحشة ، والكلام من الصمت ، والنظام من الفوضى ، فإذا بعمل كل منا لبنة فى صرح شامق ، ونغمة فى نشيد عام ، وإذا بالجسد ينهض وقد أفعمته الروح ، والوجود يعى نفسه وقد كان من قبل غافلا مذهولا .

●

ومن أجل أن نفتح هذا الأفق ، ونقبس من هذه النار ، لن نهنأ بالراحة ، ولن ندع الآخرين يهنأون !

فبوسعها أن تكسب منهم عشرات الآلاف . أما الأخرى فهى أن العمل الردىء لا يغتصب مكان العمل الجيد وكفى ، بل يشيع الرداءة حيث حل ، يفسد ذوق القارىء ، ويشوه الموهبة وهى جنين . والعكس لاشك صحيح .

هذه المجلة اسمها « ابداع » ، باستطاعتنا إذن أن نسميها الخلق ، والصنع الجديد ، أو نسميها الكشف ، والمغامرة ، أو نسميها التمرد ، والبحث ، والخروج على السائد ، لنضيف إلى الأصل ونعيد صياغته أيضا ، فنحن لسنا فروعا فقط ، نحن أيضا شركاء فى الأصول .

ولسنا منحازين لطريقة بالذات ، ولا معادين لطريقة بالذات . نحن منحازون للموهبة المبدعة فى كل طريقة ، معادون للتزييف والتقليد فى كل الطرق ، وأعدى أعدائنا هم الأدعياء الذين يسدون الأفق ، ويبولون على النار المقدسة !

●

نحن إذن لن نكون مجرد منبر ، وانما سنقيم إلى جانبه الميزان ، فقد امتلأ السوق بالعملات الرديئة ، وآن لنا أن نميز بين الذهب والنحاس ، وننفى الزجاج الملون عن الحجر الكريم .

ولكى نقيم هذا الميزان سنحتفى بالراسخين المتمكنين ، وبالموهوبين الناشئين جنبا إلى جنب ، فالموهبة الناشئة لن تتفتح إلا إذا تنورت بالنجوم . والقارىء الذى يشترى المجلة ليتعلم ويتذوق أجدى علينا ممن لا يهمه إلا أن ينشر اسمه فيها . والجدوى مادية ومعنوية : الأولى أن المجلة التى تتساهل مع أنصاف المواهب لن يقرأها إلا هؤلاء الأنصاف ، أما المجلة التى ترعى حق القراء

وربما قيل لى : إن هذه المجلة تصدر عن وزارة الثقافة ، فعليها أن تتيح النشر للناس كما تتيح لهم الخبز والزيت والسكر وزارة التموين . ولا بأس من التساهل حتى يكون لدينا ألف شاعر وألف قصاص بدلا من عشرة هنا وعشرة هناك .

وأنا أقول إن المجلة لم تصدر لتوسع دائرة النشر ولو ضحت بالمستوى ، وإنما صدرت لتوسع دائرة القراءة والتذوق ، فالتضحية بالمستوى انتهاك لحق القراء وهم الأكثرية ، وتبديد للمال العام . وتدمير لسمعتنا الثقافية وهى ثروتنا قبل أى ثروة أخرى .

لن يكون التواضع والقناعة والرضى بالموجود من فضائل « ابداع » فى هذه المرحلة الجديدة ، بل ستكون فضائلها هى البعد عن الابتذال ، والتطلع إلى الأفضل ، والطمع فى تحقيق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون .

●

تريد « إبداع » أن تكون منبرا جامعا للثقافة العربية الطليعية التى فقدت منابرها الجامعة واحدا بعد آخر . و « إبداع » فى هذا لاتطالب لنفسها بامتياز ، بل تلبى حاجة ملحة ، وتتطوع للقيام بواجب صعب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إننا بازاء الأخطار التى تحلق فوق رؤوسنا كالعقبان ، نستشعر بأجسادنا الحاجة إلى التضام والتجمع والالتئام ، بينما تتفرق عقولنا أيدى سبأ وتطير شظايا . ولقد ظهرت خلال الأعوام العشرين الماضية مجلات ومجلات فى العواصم العربية المختلفة ، لكنها كانت تفرق ولا توحد ، وترطن ولا تعرب ، وتصلصل بالذهب والفضة لتغرى القائل بالسكوت .

لهذا تدهمنا الكوارث فلا نسمع للثقافة صوتا ، ونتمزق بين حاجتنا الحيوية للوحدة وبين ما تشيعه الشعارات الأنانية من فرقة وانقسام .

ونحن نعلم أن الخروج من هذا المأزق طريقه الحرية ، الحرية التى تؤسس للابداع ، والابداع الذى يعمق الحرية ويحولها من قيمة إلى شرط ، ومن شعار إلى سلوك .

هذه كلمتنا

المـــــداعة*

١ ــ

اجلسوا لكى أَقص عليكم نبأ الدّخان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ــ

تسكن المداعةُ وحيدةً فى بيت الكلام
تحضنها قصَبة تصل بين الماء والنّار
فى أسفل قُطْبها
حيث يَقُومُ طيفٌ للنرجسِ ــ الاسم العربىّ لزهرة الأنا ،
يحلم التاريخُ هانئاً
تحت هلالٍ تَقوّس فى شكل وسادةٍ تتكئ عليها القصَبة
(للقصبة جسدٌ ليس لهذا الهلال ، وليس لها ،
هو لشخص آخر ــ

* المداعة : هو الاسم اليمنىّ للنارجيلة او الشيشة كما تسمّى فى مصر

حَرِّكْ شفتيكَ فقد يكون أنت)
تَنْتهى القصَبة إلى الجَوزةِ (واسمها كذلك الحَبَّةُ ، والنَّارجيل ،
والرمّانة) .
ظَاهِرُها حديقةُ ألوانٍ وزخارفُ ونقوش ،
باطِنُها يمامةٌ تحمل بحيرةً شبه سوداء
(لا أراها ،
لكن يخُيل إلىّ أَنّنى أرَى فيها جبلاً من الدخان
وأرَى حوريّات وأسرّةً) ،
وللقصبة طرفٌ هو المشرب يتقطَّر فيه البُورىُّ ــ بيتُ التَّبغ ،
لهذا الطرف مبسمٌ
حين تُطبق شفتيكَ عليه ، تتذكَّر الثَّدى والرّضاعَ ،
سائلاً نفسك : ألست هذا المزيجَ من النار والماء والهواء ؟
ثم يطيُب لك أَنْ توشوشَ جسدكَ : أنت نفسك جزءٌ من هذا النَّسيجِ الذى يجمع
بين السّماء والأرض .
يأخذكَ شطحُ العين (هنا لا تنظر العين بل تَنْخطِف)
فى جَمادٍ يلبس آدميّةَ الحركة .

لا تكادُ تخلصُ من هذا الغَزْوِ بالعين حتّى يغزوكَ شَطْحُ التأمل :
مَشهدٌ لتاريخ لا تعرف كيف ابتدأَ ومِنْ أَين،أيّةُ بصيرةٍ
هذه التى رَأَتْ ورسمت ، أيّة يدٍ هذه التى نَفَّذَت ولِن كانت الشفتان
اللّتان قَبّلتا ذلك المبسمَ للمرةِ الأولى ؟
من هذا المشهد ، تنبثق المخيّلةُ آتية مِن عمقٍ غير مرئىٍّ حيث تتلألأ المآذنُ

وَأشجارُ النُّخيل ، الغزلانُ والفُ ناقةٍ وناقة ، القصورُ والقِلاعُ
الدّروبُ والقوافل ، حيث لا مكانَ للمكان ،وحيث الزَّمنُ طِفلٌ لا يفارق سريره
أهُوَ الشّرق ، أم هو الكيانُ الذى أفْلَت من يد الخالق دونَ أن يكتمل
آثر أن يطلَّ عالِقاً بشهوة البَدء ؟
فى السحاب الذى يتبخَّر من النُّارجيل نَجلس
نقرأ الأرضَ ــ وسطَها وأطرافَها
القرّاءُ شياطينُ رأىٍ ملائكة لغةٍ
يُطلقون أجنحتهم فى فَضاءِ المقيل
وبينَ الكلمةِ والكلمة ، الفكرةِ والفكرة ، يبنون أعشاشاً لطيور التّاريخ
ما الغربُ ما الشّرقُ ما هذه العروبَةُ بينهما ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقيل ــ حلقة ١

ــ لا شرقيّة لا غربية
بل نكهةُ مستقبلٍ في فم النبوة
ــ الشرق الشمس سافرةً
والغربُ الشّمس محجّبةً
ــ الشّمس سريرٌ في الشّرق
سريرَة في الغرب
ــ شرقُنا لا يحبّ المرأةَ إلا
من وراء حجاب
ــ رّبما لكي يتآلف مع الغياب
ربّما لكي تكون المرأةُ حجاباً له
موتَه قبلَ الموت
ــ لا يُعرفُ الشرقُ إلا بغيره :
أتريدون أن تعرفوا الشرق ؟
إذن اعرفوا الغرب ...
ــ الشّرق خامةٌ والغرب يصقلُ ويجلو
ــ الشّرق يَزرع وللغرب الحصَاد
ــ أين الشرق ؟
ــ .....

المقيل ــ حلقة ٢

ــ يتحدّث مع النسيان ،
وهاهو يلتقيه في بيتِ الذاكرة .
ــ قلّما تتّسع شجرةُ الذاكرة
إلاّ لطيور الموت
ــ ألا يعلّمنا الشّعر أن نعطىَ
تجاعيدَنا للريح ،
ووجوهنا للأفق ؟
ــ الخمرةُ العجوزُ ليست عجوزاً

ــ الشّعر هو كذلك يبكى ..
ــ لكن لا يمسح دموعه إلا بمناديل الفرح
ــ اللّيل نفسه
يخلع ثيابه ويضعها بين يدى الشعر
ــ الشّعر هو جنوننا الحكيم .
ــ .....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نَتحدَّث كمن يبنونَ أعمدةً من الضوء ، فيما يبنون سقوفاً من الغيم،لكِنْ
واحدٌ هو صوتُنا الآخر ــ نحنُ إلى جانب كلّ فريسةٍ ، باستثناء واحدة :
الظّلمة ــ ممزقةً ومحمولةً على اسنة الضّوء
أصواتٌ أصواتٌ أصواتٌ
تُحاولِ أن تشهدَ الأشياء فى بريقها الأول تحفرُ فى
الأعماق فى ذلك الداخل حيث تتلألأ كواكبُ لا تَراها إلاّ عينٌ لا تُسمَّى
أو فى ذلك الخارج حيث البَشَرةُ أكثر عمقاً وأكثر غموضاً من ذلك
الطّيف الذى يُسمّونه الروح
أصواتٌ أصواتٌ أصواتٌ
تَتقصَّى ذلك الذى لا يُروَّضُ ولا يُمَنْهجُ
الواحد الذى يَتنوَّعُ ويتَعدَّد
ولا يتناهى العصَى العَصىَ

ضَعْ شفتيكَ على مَبْسمِ المداعة
انزلْ فى جَوْفِ الوقت

اسكن اللّغَة الصّامتةالأخرى انظرْ إلى الفضاء حولك يفتحُ صدره لساعة الحكمة
ثَمة أعراسٌ فى الدّم كريمةٌ وعاشِقةٌ وخضراء وبالتلك الكواكب التى تتطاير بين
الشفاه سائرةً على أكتاف الكلام بلى سيشفى الوقت من جراح ألسنتنا وسوف
نُوسوس للحب كى يُؤسس للغائب القادر وحده أن يسبح فى جدول الطفولة وأن
يُوحّد بين الجُدْجدِ والطَّبْع الذى هو الطّبيعة

وسوف يسعدنا أنَّ الأفقَ ليس له كاحِلٌ وأنّ للجدجد أُنوثَة الربابة

ثم ها هو العودُ ــ البخور يمدّ جسره بين كيمياء الجسد وأثير السماء فيما تَتفتح
خِفْية بين البُورىّ والصحن طريقٌ صوب الأعماق أستشفّ على ضفافها أوراقاً تشهق
فى ريح الهَجر هرباً من الورّاقين والكتَبة أوراقاً تحمل مدناً من الإشارات وعوالم
على وشَك الانطفاء
وتكادُ الكلمات أن تفّر من حِبرْها لكى تختبئ تحت إبطيك

إنه شرقُ الجسد
لا جغرافيةُ التّراب لا التّخومُ لا خاتَمُ العبور
بل اللاّمكانُ الرَحِمُ اللاّنهائيّة للطفولات
إنّه الطّرسُ
أَحكُّهُ وأَجلوه وأَستقصيه
وَأُسطِّر فوقَه أيّامى .

٣ ــ

تبغُ جمرُ دُخان ــ
أينما وضعتَ حبركَ بين هذه الكلمات الثّلاث يخرجُ كتابٌ فى الشهوة
لا تكادُ أن تقلب إحدى صفحاته حتى يتبينَ لك الهبَاءُ العربى وتصرخ
شكراً لهذه المدَاعة
بها أتذوّق طعمَ الحضور فى دخان يرقص فى أنفاس تَتناغم حيثُ
أشاهدُ قطعانَ رغباتى تَتَسكَّع على أرصفة الفضاء حيث أسألُ نفسى هل
أرعى هذه القطعان أم أترك لها أن ترعانى ؟
وتدعو الهدوء والتأمُّل والحكمةَ إلى الجلوس معك تصغى إلى أصدقاء المقَيلِ
وكلٌّ يدخلُ فى غيمه الخاص ــ
أَمْطِرْ.أيُها المقيلُ ، غيث المعنى
ليست الأرض لكى تفهمها ، بل لكى تتآخى معها ..
ولعلَّك أن تَشْطَح وتُمطر ــ
العقلُ يدٌ بلا أَصابع ،
والحياةُ أوّلُ الموت .
ويكونُ لكَ أن تكشفَ شهوة الحياة بِسحْرٍ
يكتشف لكلّ يوم شْهوته
وليست أوّل الشّهوة كآخرها والوسَطُ شهوةٌ من طبيعةٍ ثانية ــ

مَسْرحٌ بمقعدٍ واحدٍ
انتَ فيه الممثل والشاهدُ ،
والمشهد نَرْدٌ فوق سرّة الحياة .

ثاء /ثوبُ القصبة يتلوّن هو الاحمرُ بالاسود والاخضر
يتفَتّق منه عطرٌ يوشوش الهلال الذى تتّكئ عليه القصبة حيث المكانُ سريرٌ
يتمدّدُ فيه الزّمَن هانئاً
صاد /صوتُ الماء فى القصبة مدُوّرٌ
يتنقّل على ظهر هواءٍ يتنقّل فى غيمةٍ من الدُّخان حيث يتصاعَدُ المقيلُ
محمولاً فى عربَاتٍ تجرّها احلام اليقظة
قاف / القطْبُ شكلٌ لضوءٍ عمودىّ ، باطنٍ لا يراه غيرُ المريد
جيم راء / الجوزة الرّحيم تحبل لكن باللذّة
سويُرك مِن اهوائى ايتّها اللذّة ،
ورضاعُكِ من ثَديين لاأسمّيهما
قاف / القفْشةُ على النّار تاج من النّور
القَفْشَةُ على النّار
تُنزعةٌ لطِائرٍ نزلَ لِتوّهِ
من حدائِق السرّ .

٤ -

أضعُ شفتيها بين شفتىّ ، عنيتُ المداعة ، راميا رئتىّ فى جوف الرّمانة حيث تستقبلها
رِئة هواءٍ يبدو كأنه آخر الهواء الذى تبقّى لنا من فراديسنا

تَنْفتحُ لى فى كلّ خليّةٍ من جسدى اكثرُ من حاسَّةٍ أَسْتدرج تَعبى وأَلمله ذرّةً
ذرّةً من أَعضائى ثم اقَذف به فى تلك القصبة حيث يتدحرج ويهبط لكى يغتسلَ
فى رمّانة الماء فى هذه الرمّانة يجد الجوفَ الذى يبتلعه مأخوذا بهذا الغياب ، خلافاً
لجدنا يونس (ولا أقول يونان ، تجنّباً لا لتباسٍ ممكن بينه وبين وطن هوميروس)
وأَرى إلى تعبى ينفصل عنّى بعيداًقريباً يتململ يتسلَّق القطب يتضوّر شهوةً
وجوعاً إلىّ ناقِلاً أنينه الى مبسم القصبة ــ

"الحياةُ اوّلاً
وَاجتهدْ أيّها العقل لكى تكون لائِقاً بها"،
أَفصلُ شفتىَّ عن مَبْسم القصبة وأَنهض ينهض هو خارجاً من جوفِ الرمّانة
يسبقنى إلى اعضائى يعود فيها إلى التِّيه
أَنزلق معه واهبط ، أقول إنّه الهبوطُ الذى يرفعكِ يانفسى، لكن لماذا لا أَتذكّر
فى هذه اللحظة ، وأنا فى أَوْج الغبطة ، غيرَ العذاب ؟
كما لو أَنَّ الفرَح ليس الا العَتبَة البهيّةَ لقصرٍ اسمُه الحزن ..

أَضعُ بين شفتىّ شفتيها ، عنيتُ المداعَة ، بادئِاً رسماً آخر لخطوطٍ أخرى طولاً
وعرضاً لهذا الكوكب الكروىّ الآخر الذى أسّميه الحلم وأنتمى إليه كأنّه
بؤبؤٌ فى عين الكون ثم أَهمسُ للشخص الذى يشعُّ فى ثيابى انظر إلى القصبة

فى ثوبها الأحمر فى كل خيطٍ وطَنٌ وثَمّةَ نوافذُ وأبوابٌ أنت عبرها القريبُ

إلى كلّ شىء

وأكونُ كررّتُ على الشّخص الذى يشعّ فى ثيابى

أَطبِق شفتيكَ علية شَفَتىْ هذه السُّمَيراءِ

قل لا غيبَ أبعد من ذلك الذى يتدوّر بين أَحشائها وقل لا تعلّم الكتبُ أكثرَ مما

تعلّم شفتاك ضع مبسمَها فى مبسمك تَنفّس الطبيعة اشربْ ما وراءها

استرسلْ فى أَحلامك اسْتَنفرِ العرّافاتِ اللاّئى يَنحدرْن من سَبَأ وما قبلها

وَجاهِزْ بلقيس كلامٌ والنّبأُ سبَأ

إنّه شَغفى يهرول بين الخَيط والخيط إنُه اللّون يجنْسن المكان يتباطأ

جسدى يَتسارَعُ حُلمى

ياأَعضائى

هل أنتِ السّفنُ أم الشّواطىء ؟

وَأَسْتَشيرُ جَوزةَ الماء

ويكونُ لى أن أقولَ لستُ أنَا من يعيش الغبطة بل الغبطةُ هى التى تعيشنى .

٥ ــ

اين نجمتُك أيُها القطب ؟

(اذكّرُ القطبَ عمودٌ لِلذّة ، وقامَةٌ وعبرَهُ تُواكِب المسيرةَ التى يتآخى

فيها الجَمْرُ والماء

آنذاك تجلسُ مع المداعةِ كأنّك تجلس على مقعد من الدّخان يحمله صوتُ القَصبة كمثلِ خيمة عائمة تشعر كأنّ أحداً في هذه الخيمة يمسكَ من ذراعيك ويعلوُ ، ياللفراغ آنذاك ــ الفراغ الذى يمتلىء بنكْهةِ الدهر

يَالَلْكَسل آنذاك ــ الكسلِ الذى يقطرُ العملَ كأنه خمرة الأزمنة وما أغمضَ الشهوةَ آنذاك وما أبْهاها)

أين نجمتكَ ، أيها القطب ؟

أُذَكِّر ليس للمداعة ذاكرةٌ إلا هذا اللّقاح بين الجَمْر والنارِ

لا يُلامِس أيٌّ منهما الآخر مع ذلك يمزج بينهما نَفَسٌ يطيب لكَ أن تؤمن به مؤكّداً أنه طالِعٌ من فمِ السّماء .

أُذكّر في هذا اللقاح يعلّمك ذلك الفراغ وذلك الكسل أن تبرىَ الطُرق بأعضائك،أن تقول للدّخان أنتَ الغيم الذى يقطع المقيلَ نِصفين نصفاً لشمس المخيّلة ونصفاً لقمر الجسد)

أين نجمتك ، أيها القطب ؟

(أُذكّر المداعةُ كمثل امراةٍ تعقل حواسَّها فيما تنتظر من يحرّرهانبضةً نبضةً ببطء لكن بحنو كأنّه الضوء وليس من شاهق بل من القدمين

وما حولهما صعوداً

ربما آنذاك ترى الحلمَ ينزلُ عاريا من بين أهدابكَ ويتدثّر بالوقت ربما ترى الحبّ

يقف بين يديك محفوفاً بحقائبه
ربما ترى تلك الزّهرة غير المرئية فى ماء النّارجيل تريح ثيابها على عنق الهلال
وتسند ساقها على خاصرة القطب تاركةً لتويجها أن يتحرر من العادة حيث
ينام ويستيقظُ فى لحظة واحدة وقل حيث لا ينام ولا يستيقظ بل يستسلم لِخدَرٍ
لا فرق فيه بين الأرق والنعاس ربَما همست افرشى لى سريراً فى أعضائى أيتها
الزهرة وَحِّدى الجهات كلّها واكتبى أسماءهَا على وسادتى مصهورة فى
اسْم واحد لا شرق لا غرب لا شمال لا جنوب ، بل البؤرةُ العموديّة التى تتلاقى
فيها الأنحاء)
أين نجمتك ، أيها القطب ؟

٦ —

هُو ذا ماء الجوزة يشتعل بأحزانى ... لكنّ أحزانى لا تلبس إلا ثيابَ الصمت،وقلّما
يُقْرأ فى وجهى إلا غَيْمُ الأسئلة وعندما يُحاصر عينىَّ ذلك الأحمرُ ثوبُ القَصبة الذى
يأبى قلبى أن يرى فيه غير الأزرق البَنفسج أقول للونِ هو كذلك باطنٌ وظاهر
لولا ذلك لغَصّت الحياة بِحبر الطبيعة ولكان الفضاءُ ضيّقا على الريح وأقول
المداعةُ حىٌّ كاملٌ فى مدينةِ شهواتى وياللأشياء فى هذا الحىّ ــ لبعضها غصونٌ
كأنّها الجدائل ولبعضها نَهمٌ كأنه تلك الموقَدةُ نَارُ الله .
ينبثق من ماء الجوزة نورٌ يمشى فى أَعضائى يشطح فيما وراء الكَتف عنقى
سلَّمٌ يتسلّق الأفقَ وراسى شمسٌ زرقاء .

محمود أمين العالم

أزمة الشعر وأزمة الحضارة

فى البدء كان الشعر ...

فكل بدء هو إبداع ، وكل إبداع هو فى تقديرى شعر . ولما لم تكن هناك بدايات مطلقة او نهايات مطلقة ، فإن الوجود نفسه هو سلسلة متداخلة متفاعلة متصارعة متصلة من البدايات والنهايات . فكل بداية هى نهاية ، وكل نهاية هى بداية . ولهذا ، أكاد أتصور بل أكاد أتلمّس الشعر فى كل شىء . فالشعر لا يحده هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية ، بل هو ـ فى تقديرى ـ هذا النسق الكلى المنتظم ، المتغاير ، المختلف ، المتحرك ، المتنامى ، المتجدد ، المتفاعل ، المبدع دائماً فى كل شىء : فى الكون ، فى الطبيعة ، فى الحياة ، فى المجتمع ، فى الإنسان فى كل تعبير وفى كل فعل .

إنه بتعبير أعمق وأدق : الشعرىّ ـ وليس مجرد الشعر ـ ، الشعرىّ الذى نتكشفه فيما نسميه بالقوانين العلمية ، ونتبينه فيما نسميه بالتحولات التاريخية ، ونستشعره فيما نسميه بالالتزام الاجتماعى والواجب الأخلاقى ، ونتذوقه فيما نسمّيه بالقيم الجمالية والتعبيرية والمعنوية والحسية . إنه الاتساق والانتظام والتفاعل المتفجّر بين المختلف والمتنوع والمتناقض والثابت والمتحرك من عناصر الوجود ، والذى يتجلى فى حركة الأفلاك ، وفى بنية الذرّة ، وفى دورة الطبيعة ، وتدفق حركة الحياة ، وتفاعلات التاريخ وصراعات المجتمع والنسيج الدرامى المعقد لمسيرة الإنسان الفرد سلوكاً وتعبيراً .

ولهذا فلست أرى قصيدة الشعر ـ فى النهاية ـ إلاّ استلهاماً باطنياً ، وكشفاً وجدانيا وتجلياً لغوياً لهذا الشعرىّ الكونىّ الإنسانى الاجتماعى الشامل على اختلافه وتنوعه وتجدده الذى لا حد له .

ولعل هذا هو ما يجعل كلام الأنبياء والكهان والمتصوفة أقرب إلى الشعر ، إن لم يكن شعراً بالفعل ، وما يجعل الشعراء أقرب إلى الأنبياء وأصحاب الرسالات ، إن لم يكونوا أصحاب رسالات بالفعل . بل لعل هذا ما يجعل بعض الأنسقة العلمية والفلسفية أقرب إلى بنية الشعر وحقيقته ، إن لم تكن بنية شعرية بالفعل ، برغم ما تجسده من مفاهيم وتصورات موضوعية وعقلانية . وهذا كذلك ما يجعل للقصيدة الشعرية بالضرورة دلالة معرفية كاشفة ودلالة تغييرية مستقبلية فاعلة فى قلب بنيتها ودلالتها الجمالية نفسها . ولهذا ، قد يكون إهداراً لقيمة الشعر ، وتقليصاً لحقيقته ، أن نقصره على واحدةمن هذه الدلالات الثلاث المحدّدة لخصوصيته الشعرية . فما يزال يُستعاد هذا السؤال القديم العقيم حول طبيعة الشعر : هل هو رسالة إنسانية ترفض السائد والجامد والمتخلف وتضيء الوعى والوجدان وتبشر بالمختلف والجديد ، أم هو حقيقة جمالية مطلقة مغلقة قائمة بذاتها ، تماماً كذرة ليبنتز الروحية الخالية من أى نافذة تطل بها على العالم أو على الناس ؟

أذكر أننى فى مطلع الشباب ، كنت أتجول فى حديقة تكية « من تكايا » المتصوفة ، التى كانت تقبع فى حضن جبل المقطم شرق القاهرة . وكان معى صديق شاعر . وفجّرت الحديقة فينا لحظة شعرية رحنا نشارك معاً فى صياغتها وكتابة أبياتها حفراً على « تعريشة » عنب فى الحديقة . وكان من الطبيعى أن نفكر فى نقل القصيدة فى ورقة لنحتفظ بها . على أننا سرعان ما توقفنا عن ذلك خجلاً من أنفسنا . قلنا : هذه القصيدة ملك للمكان لأنها أصبحت جزءاً منه ، فلنتركها هدية خالصة له . لقد اعتبرنا القصيدة شيئاً فى ذاته ، نضيفه إلى شيئية الحديقة نفسها . وعندما أتذكر هذا الحدث اليوم أتمنى لو بقيت القصيدة معنا وسمعها منا أو قرأها عنا آخرون . فما أظن أن هذه القصيدة المهجورة ، قد قاومت عوامل التعرية الطبيعية أكثر من بضعة أيام ! بل لقد تغير المكان كله بعد ذلك . وزحف الأسمنت وزحف التكنولوجيا ، وزحفت المصالح العملية ، على « التكية » والحديقة وبقايا القصيدة ، وأصبحت هذه المنطقة من جبل المقطم مدينة عامرة بالمساكن والمتاجر والمطاعم . ولا أدعى أن قصيدتينا قد أسهمت فى تشييد هذا البناء الحضارى الجديد !

كان موقفنا من القصيدة مغرقاً ـ رغم رومانطيقيته ـ فى رؤية شديدة الشيئية للقصيدة . وهو فى تقديرى ليس بعيداً عن موقف بعض النقاد والمبدعين المعاصرين من الشعر . لعلهم يشاركون « كانط » فى القول بلاغائية الأدب والفن ، ويشاركون كروتشه فى القول بخلوّ الأدب والفن من أية دلالة اجتماعية أو أخلاقية ، ويذهبون شأن المتشدّدين من أصحاب الاتجاهات البنيوية،إلى أن العمل الأدبى والفنى ليس له من دلالة غير أقنوميته التكوينية الخالصة . حقاً ، إنهم لا يذهبون إلى حد الدعوة إلى ترك القصائد الشعرية تتفاعل وتتحاور وحدها مع عوامل التعرية الطبيعية ! ولكنهم يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية فى ذاته . ولهذا يكاد يغلب على تقييمهم للشعر الجانب التقنىّ الخالص الذى هو صدى ـ بغير شك ـ لسيادة الطابع التكنولوجى فى عصرنا الراهن .

وعلى نقيض هذا الموقف ، نجد من النقاد والمبدعين ، من يكاد يقلّص الشعر فى رسالته ، بل يكاد يجعل من الشعر ، مجرد وثيقة اجتماعية ـ أخلاقية ، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والأيديولوجية المباشرة ، التى تزعق بمفاهيم خالية من أى بنية شعرية ـ أو التى تفرض نفسها من خارج البنية الشعرية إن وُجدت .

وإذا كان الموقف الأول من الشعر يكاد يخنقه بتشييئه تشييئاً تقنياً ، فإن الموقف الثانى يفقد الشعر شعريته ، ولا يستبقى منه غير خطاب إعلامى تحريضى مسطح .

إن الشعر ليس رسالة خالصة ، وليس مجرد قيمة جمالية مطلقة ، وليس خلقاً مطلقاً من العدم بالمعنى الدينى ، أو انعكاساً مرآوياً مباشراً للواقع . إنه بنية لغوية توحد توحيداً عضوياً بين الدلالة والقيمة ، بين المعرفى والخيالى ، بين الرؤية والرؤيا ، بين الرسالة وبنيتها الجمالية التى تنبع منها . وهو تعبير مستخلص من خبرة كونية اجتماعية ذاتية حية ، ومبدع لدلالة فاعلة ، ومفجّر لقيمة جمالية ، ويتجاوز دائماً واقعه السائد بإطلالة باطنية واعدة ملهمة مبشرة بجديد .

حقاً ، إن كل قيمة جمالية خالصة هى فى حد ذاتها رسالة تنوير . وتوعية ومتعة ، وتواصل إنسانى . إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة ، وبمدى قدرتها التجديدية الرافضة لكل ما هو ثابت ، مستقر ، متخلف ، مبتذل ، جامد ، مفروض .

ولعل ما يقال اليوم عن أزمة الشعر المعاصر ، هو تعبير عن هذين الموقفين من الشعر ، أى هو تعبير عن غلبة التوظيف التقنى الخانق أو طغيان التوظيف الإيديولوجى السياسى الزاعق ، وهو ما يبعد الشعر عن أسئلة الواقع ، بل يقلص إنسانيته ويكاد يقصره على نوادى الشعراء من ناحية ، أو أجهزة السلطة من ناحية أخرى ، ويضاعف فى الحالتين من عزلته عن الناس .

لست أقصد مما أقول رفضاً للتطوير التقنى للشعر ، أو إقامة تعارض بين الشعر والتكنولوجيا أو بين الشعر والعلم . فالقضية ليست قضية التكنولوجيا أو قضية العلم فى ذاتها ، وإنما هى قضية سياق سياسى واجتماعى وتوجه فكرى ما أكثر ما يوظف التكنولوجيا والعلم ، ـ وهما مجد إنسانى رفيع ـ توظيفاً سلبياً فى كثير من الظواهر والمنجزات والمؤسسات والتعابير بشكل يتعارض مع المصالح الإنسانية المادية ويطمس القيم المعنوية . ولست أقصد كذلك مما أقول رفضاً للسياسة أو الأيديولوجيا فى الشعر . فليس ثمة تعبير أو فعل إنسانى يخلو من السياسة والأيديولوجيا ، وإنما القضية أن السياسة والأيديولوجيا تُفرض فرضاً فى كثير من الأحيان على الأبنية الأدبية والفنية والفكرية والعلمية والاجتماعية والاقتصادية فى عصرنا ، مما يفقدها الصدق المعرفى أو القيمة الجمالية الإبداعية ويجعلها مجرد أداة وظيفية آنية لهدف مصلحى عملى مباشر .

ولهذا ، فإن معركة الشعر ـ لو صح التعبير ـ مع هذه التقنية الخانقة وهذه الأيديولوجية الزاعقة ، تكاد أن تكون معركة عصرنا كله من أجل الخروج من أزماته الراهنة . ولعل هذا يقدم دليلا باهراً على مدى وحدة المعيار بين أزمة الحضارة وأزمة الشعر . إنها معركة واحدة مشتركة ، تخوضها حضارتنا ويخوضها شعرنا دفاعاً عن زرقة السماء وصفائها ضد التخريب البيئوى وضد التلوث ؛ ودفاعاً عن خضرة الأرض ضد التصحّر ؛ ودفاعاً عن حياة الأطفال والبشر عامة ، ضد المجاعات والأوبئة ، ودفاعاً عن الحضارة نفسها وعن السلام العالمى ضد الحروب العدوانية وضد القنابل النووية والجرثومية والكيماوية ، ودفاعاً عن القيم الروحية والأخلاقية والمعرفية ضد تسليع هذه القيم وضد روح الابتذال والجشع الاستهلاكى والاستغلال والتجهيل والظلم الاجتماعى والاستبداد والاغتراب والاستعمار والصهيونية ؛ ودفاعاً عن التراث والثقافات الشعبية والقومية ، والتفتح الإنسانى ضد التعصب القومى الشوفينى والعنصرية ؛ والفاشية ؛ ودفاعاً عن الديمقراطية والحرية والعقلانية وروح النقد والإبداع والتجدد ضد انتهاكات حقوق الإنسان واستبداد التكنولوجيا الاستغلالية الخانقة وطغيان الأيديولوجيات المسطحة الجامدة وضد سيادة التوجهات الطائفية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتمييز العرقى واللونى والأصولية المتحجرة والنظرة الدونية للمرأة ؛ ودفاعاً عن التواصل والتفاعل والتفاهم والحوار البشرى على أرض من المودة والأخوة والسلام .

إن تأكيد إنسانية الإنسان ، وحمايتها وتجديدها إلى غير حد ، هو الرسالة الأساسية الأبدية للشعر ، وهو شعر كل رسالة إنسانية حضارية . وهكذا ، يتجاوز الشعر أزمته ـ فى عصرنا الراهن بوجه خاص ـ بمقدار مشاركته فى تجاوز الحضارة الإنسانية لأزمتها . على أن مشاركة شعراء العالم فى التصدى لهذه الهموم التى تهدد حضارتنا مشاركة معنوية بما تحققه إبداعاتهم من توعية وتغذية وجدانية وفكرية ، قد تكون ـ مع قيمتها الجليلة ـ أقل أثراً وفاعلية من الناحية العملية المباشرة ، من قدرة القادة السياسيين فى العالم،عندما يلتقون للتصدى لهذه الهموم . ولكن .. يا ويل العالم ، ويا ويل حضارتنا الإنسانية إذا لم يكن هؤلاء القادة السياسيون قد تعلموا شيئاً من الشعراء ، وإذا لم يصبح الشعر ـ أى الإبداع والتجدد ـ هو المائدة التى توضع عليها قضايا الخلاف ومختلف الهموم الإنسانية ، وإذا لم يصبح الشعر ـ أى إنسانية الإنسان ـ هو لغة الحوار ومنطق تحقيق المصالح الإنسانية المختلفة المشتركة .

إن العالم يتغير اليوم تغيراً جذرياً ، وإن تصورات وصراعات ومصالح جديدة تتشكل ، وإن وعياً جديداً بضرورة الحرية والديمقراطية والاستنارة العقلية والتنمية والسلام يشق طريقه جماهيريا وعالميا من أجل صياغة نظام دولى جديد ، يقوم على المشروعية الدولية والتكافؤ والندية ومراعاة المصالح والحقوق الانسانية المختلفة والحرص على السلام العالمى . ومن الطبيعى أن يكون الشعر فى قلب هذه التغييرات والمنطلقات والجهود . ولكن ليس بالشعر وحده تتحقق المشاركة الفاعلة ، بل بالانخراط العملى كذلك مع جماهير العالم ـ ملح الأرض ـ فى نضالاتها المختلفة لتأكيد إنسانية الإنسان وحقه فى العدالة والحرية والتقدم والإبداع .

هناك بيت شعرى عربى يقول : « أنتم الناس ايها الشعراء » . على أنه لا يعبرّ إلا عن جزء صغير من حقيقة أكبر،هى أن الناس البسطاء الذين يحققون بعملهم وإنتاجهم عمارة الدنيا وتجديد الحياة وحماية القيم وتطويرها ، هم الشعراء كذلك بل هم الشعراء حقا .

إن المشاركة فى هموم عصرنا والانخراط فى حياة جماهيرنا ليس نقيضا لحرية الشعر ، وليس انتقاصا لقيم الجمال وليس إهدارا للإتقان والإبداع فى الشعر ، بل هى النهر الذى يجدد الشعر ويخصبه بالنضارة والحيوية والصدق والعمق والذى تتألق به رسالته الإنسانية وإبداعيته الجمالية معا .

على أن الالتزام بالهموم الإنسانية العامة لعصرنا، لا تعنى إغفال الهموم الاجتماعية والوطنية والذاتية الخاصة ولعلى أقف قليلا عند بعض هذه الهموم .

فبلادنا العربية التى هى جزء مما يسمّى بالعالم الثالث لاتزال تعانى من التخلف والاستبداد والاستغلال والتبعية وقيود الديون وبقايا القبلية والطائفية والجمود الفكرى ، بل تعانى من احتلال مباشر لبعض أراضيها .

ولهذا فقد تكون الصدارة فى جدول أعمال شعوبنا العربية لهذه الهموم الخاصة قبل بعض الهموم الإنسانية العامة . عذراً ! إن هذا لا يعنى إغفال هذه الهموم العامة أو الإقلال من اهميتها . بل لعل مسعانا ونضالنا لاكتشاف إجابات عملية لهمومنا الخاصة غير مفصول عن الهموم الإنسانية العامة . فنضال الشعب الفلسطينى ـ مثلا ـ ونضال شعوب الأمة العربية ضد التعسف والاحتلال الإسرائيلى،ومن أجل إقامة دولة فلسطين المستقلة وتحرير هضبة الجولان وجنوب لبنان وتطهير منطقة الشرق

الأوسط من الأسلحة النووية والجرثومية والكيماوية ، هو جزء من معركة السلام العالمى . ولهذا فإن الشاعر العربى قد يتغنّى بالسلام وهو يتغنى فى الوقت نفسه بالنضال الثورى من أجل الحرية والتقدم ، وهو يتغنى بالحوار والتعاون والتفتح الإنسانى وهو يحمل فى الوقت نفسه السلاح ضد القوى العنصرية والعدوانية الباغية التى تغتصب أرضه وتقتل أطفاله ونساءه ورجاله وتستغل ثرواته وتحرمه من أن يحقق تنميته الذاتيه المستقلة . ولعل هذا أن يكون شأن الإبداع الشعرى فى كل بلدان عالمنا الثالث . إننا نسعى لتحقيق ما هو قومى خاص حتى نكون أقدر على أن نتفاعل مع كل ما هو إنسانى عام . وإننا لنتفاعل مع كل ما هو إنسانى عام ، ولكننا حريصون على تأكيد خصوصيتنا . وليس فى هذا شوفينية قومية ضيقة ، بل إنه يثير فى أغلب الأنتاج الفكرى والأدبى والفنى فى العالم الثالث قضية محورية ، هى قضية الأصالة والحداثة . وهى قضية إشكالية . لأن الحداثة قد توحى أحيانا بالتبعية للغرب الذى استغلنا واستعمرنا وأجهض نمونا الحضارى . ولأن الأصالة قد تعنى الأصولية الطائفية والعنصرية والانكفاء على الماضى والتقيد بقيمه ومفاهيمه القديمة . ولهذا لا خروج من هذه الثنائية الملتبسة بغير الإبداع . الإبداع هو الخلاص . هو جسر اللقاء الحىّ بين الخاص والعام ، بين قيم التراث القديم ومستجدات العصر ، بين الإنسان والواقع المتجدد ، بين الأصالة والحداثة . والإبداع هو طريق الانتاج والتجدد المتصل خروجا من التبعية والتخلف . والابداع هو الذى يتيح لنا أن نتخلص من وصمة تلك العبارة الرجعية القديمة للشاعر كبلنج « الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا » بل يتيح لنا أن نسعى إلى التخلص كذلك من تلك العبارة الجديدة التى تعد استمراراً فى عصرنا لعبارة كبلنج القديمة وهى « الشمال شمال والجنوب جنوب » .

إننا نؤمن ـ نحن أبناء الجنوب ـ بأن حضارتنا الإنسانية الراهنة حضارة واحدة ، وأنها ـ فى الجوهر ـ ذات مصالح مشتركة رغم ما بين العديد من شعوبها ونظم حكمها من صراعات وخصوصيات قومية وثقافية مختلفة ومستويات تنموية غير متكافئة . ونؤمن بأنه لابد من العمل من أجل تحقيق التكافؤ بين مختلف المصالح الإنسانية ومختلف بلدان العالم وشعوبه ـ الكبار منها والصغار ـ واحترام الخصوصيات القومية والثقافية ومدّ جسور الحوار والتفاهم بينها ، دعما للوحدة الإنسانية الشاملة ، فلا سبيل لتحقيق ما هو عام بغير مراعاة واحترام ما هو خاص . ولا سبيل لوحدة بغير مراعاة واحترام الاختلاف .

هذه هى الرؤية الإنسانية الشعرية التى نتطلع إلى توكيدها تحقيقا للتنمية الذاتية المبدعة لحياتنا . وتعميقا لمشاركتنا الإيجابية المبدعة فى حضارتنا الانسانية المشتركة فى هذه المرحلة الجديدة ونحن نطلّ على بدايات القرن الحادى والعشرين .

وفى البدء .. كان الشعر .. دائما .

• •

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصـــيدتان

إلى لويس عوض

١

الكاتبُ المصرىُّ فى جلسته مُقَرْفِصاً
يبحث فى قنينة الحبر عن الدواء
يُودِعُ فى بردية سرَّ انتحار الشعراءِ
وذبولَ الوردة الحمراء
مُحَدقاً بعتمةِ الأرض
وبالضوء الذى ينزف فى الفراغْ
يكتشف الموتَ وسرَّ الحب
فى قطرة حبرٍ
لطخت قميصَهُ
تسكنه الكآبهْ
يفتصب العالم بالكتابه
يكتشف النقيض فى النقيضْ
يموت فى كامل عنفوانه
بمرض العصر
وبالكابوس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢

أُصيبَ بالكآبهْ

ومرض الكتابهْ

والأرقِ المزمنِ والإحساس بالموتِ

وبالإحباط والتعاسهْ

وعندما اشتَّد عليه المرضُ اللعينُ

فاضتْ روحُهُ

تُوِّج بالقداسه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جـــابر عصفـــور

« مفهوم النص » والاعتزال المعاصر

قليلة هى الكتب التى تعد إضافة موجبة إلى تيار متاصل فى مجالها المعرفى . وأقل منها الكتب التى تنطوى ــ فضلاً عن الإضافة الموجبة ــ على قطيعة معرفية ، تفصل بين مرحلة وأخرى ، وتمايز نفسها عن الاتجاهات النقلية الاتباعية السائدة ، فتفصم علاقاتها بهذه الاتجاهات ، فى الوقت الذى تستأنف مسيرة الاجتهاد فى مجالها المعرفى الخاص ، واصلة بين طموحها وإنجازها من ناحية وتيار الاجتهاد السابق بطموحه وإنجازاته الموجبة من ناحية ثانية ، وذلك على نحو يحقق إضافة كمية وكيفية فى مسار المعرفة .

وكتاب نصر حامد أبو زيد عن « مفهوم النص ــ دراسة فى علوم القرآن » كتاب من هذه الكتب القليلة ، وهو إضافة كمية وكيفية ، فى الحقل المعرفى لمجاله ، وهو علوم القرآن . ويزيد من أهمية هذا الكتاب أنه يأتى فى مرحلة يغلب فيها طابع الاتّباع على الثقافة العربية (المصرية) المعاصرة ، حيث يسيطر مناخ يعادى الاجتهاد الخلاّق فى الفكر ، ويعارض النظر العقلانى الحر فى المجالات المعرفية المتعددة . ويتسلط نمط ثقافى يشيع التسطيح والاستسهال ، ويرفع رايات التخدير والتزييف ، ويعلى من منطق الاستهلاك على منطق الإنتاج ، ومن جمود النقل على حيوية العقل ، ومن روح التقليد على روح الابتداع ، ومن خنوع الإذعان على توثب التمرد ، ومن قناعة التصديق على تلهب الشك والتساؤل ، ومن لغة الصوت الواحد على لغة الأصوات المتعددة . ويكشف الطابع القمعى لهذا النمط الثقافى عن وظيفته التى تجعل منه أداة إيديولوجية تنتج وعيا زائفاً بالواقع ، وتشيع صورة وهمية عنه ، لكى تخايل هذه الصورة مستهلكى الثقافة ، بما يضمن بقاءهم تحت سطوة المؤسسات المعادية لأحلام هؤلاء المستهلكين .

وبقدر ما يعتمد هذا النمط الثقافى السائد على مأثورات التقليد والاتباع والنقل التى تمثل الجانب الثابت ، السالب ، من تراثنا ، فإنه يعادى روح العقل والابتداع والاجتهاد التى ينطوى عليها الجانب المتحول ، الموجب ، من هذا التراث ، وذلك فى عملية تخييلية ترادف الايديولوجية من حيث منطلقاتها التى تصل التقليد بسلامة العقيدة،والاتباع بالأمن فى الدارين ، والنقل بالمعرفة التى لاتهدد صاحبها بنار الشك أو لهيب السؤال . وتتصاعد المخايلة الايديولوجية لهذا النمط الثقافى . وتتأكد ، حين تكتسى قناع الدين ، وذلك بالمعنى الذى يدعم به هذا القناع المصالح الاجتماعية الاقتصادية السياسية التى يخايل النمط بسلامتها ، ويبررها ، ويعمل على ترسيخها ، منتجا نموذجا من « إسلام تأويلى » ، يلازم العملية الإيديولوجية التى كشف عنها القدماء بقولهم : « الملك بالدين يبقى ، والدين بالملك يقوى » .

وكتاب نصر حامد أبو زيد نقيض لهذا النمط الثقافى السائد بأقنعته الدينية التى تحولت إلى أقنعة للإرهاب والقمع فى غير حالة . فالكتاب ينتمى إلى نمط ثقافى مضاد ، هو ما أسميه نمط العقل الإسلامى « المحدث » الذى يهدف إلى التنوير وليس الإظلام ، والذى يرتبط بأحلام العدل الاجتماعى للأغلبية المظلومة وليس التبرير الإيديولوجى لمصالح الأقلية الظالمة . هذا النمط الإسلامى من العقل المحدث يستبدل بمنطق التقليد الاجتهاد ، وبالنقل العقل ، وبالاتباع الابتداع ، وذلك فى صيغة تجعل منه نمطا هامشياً ، فى سياق الثقافة العربية المعاصرة التى يسودها العقل التقليدى النقلى . ولكن هذا النمط المحدث يظل نمطاً فاعلاً بإنجازاته التى تكشف عن المخايلات الإيديولوجية للنمط الثقافى السائد من ناحية ، والتى تعد بأفق جديد من العقلانية التى تسهم فى نقل الوعى من مستوى الضرورة إلى الحرية من ناحية ثانية ، وتؤسس بداية جديدة فى مجالاتها المعرفية من ناحية ثالثة

ويزيد من أهمية هذا الكتاب ، ويؤكدها ، أنه يتوجه إلى دراسة «علوم القرآن » وما يرتبط بها من مفاهيم التأويل والتفسير ، وما يتصل بهذه المفاهيم من تأسيس علاقة بين النص الدينى والواقع الذى صاحب إنتاجه ، وبينه وأشكال الواقع الذى يصاحب عمليات استقباله . وهذا يعنى أن الكتاب يتجه مباشرة ــ إلى ذلك المجال الذى يستند إليه الفعل التخييلى لإيديولوجيا النمط الثقافى السائد فى إنتاجه أقنعة دينية ، تغطى الوجه الحقيقى لمصالحه الاقتصادية السياسية التى تنطوى على الاستغلال .

ومنذ الصفحات الأولى ، يطرح خطاب « مفهوم النص » وعياً متميزاً ، يصل همومه المعرفية المنهجية ــ فى دائرة علوم القرآن ــ بهموم أوسع « هى هموم الثقافة والوطن بشكل عام » ، من منطلق أن الأسئلة والافتراضات والأطروحات التى يطرحها الباحث ، فى أى دراسة ، ليست سوى استجابة نوعية لهموم المواطن والوطن بأكثر من معنى . هذا الوعى المتميز هو الذى يؤكد ــ فى صفحات الكتاب اللاحقة ــ التحدى الحضارى والاجتماعى والثقافى الذى يواجهه أمتنا اليوم ، ويصوغ هذا التحدى صياغة فكرية تؤكد أن قضيتنا لم تعد حماية تراثنا من الضياع وثقافتنا من التشتت ، فالأولوية ــ فى المرحلة التى نعيشها ــ هى حماية وجودنا نفسه ، بعد أن أصبح التحالف بين العدو الخارجى والقوى الرجعية المسيطرة فى الداخل حقيقة بارزة ، وبعد أن أفلح العدو أو كاد فى اختراق الصفوف فى محاولة نهائية لإعادة تشكيل وعينا بما يضمن تبعيتنا الكاملة . وإذ تكشف هذه الصياغة عن الدور الذى يقوم به الخطاب الدينى التقليدى لخدمة هذا الهدف ، حين يفسر الدين لصالح القوى المسيطرة المتحالفة مع أعداء الوطن والدين ، فإن هذه الصياغة تقوم بتعرية المواجهة الزائفة التى تضع « الدين » فى مقابل « العلم » ، و « الخاصة »

فى مقابل « العامة » ، لتؤكد معنى التخلف لا التقدم والاستغلال لا العدل . وفى الوقت نفسه ، تقوم هذه الصياغة بتعرية هؤلاء الذين كتبوا عن الإسلام « دين الاشتراكية » و « العدالة الاجتماعية » ثم عادوا ليؤكدوا — فى عصر الانفتاح — أن الله جعل بعضنا فوق بعض درجات ليتخذ بعضنا بعضا سخريا ، وذلك بعد أن أخذوا يعملون فى خدمة أكثر الأنظمة العربية رجعية وتحالفا مع أعداء الإسلام والمسلمين ، دون أن يجدوا غضاضة فى الأخذ من أموالهم التى يعلمون أنها أموال المسلمين الذين تستغلهم هذه الحكومات وتقهرهم باسم الدين .

إن هذه الصياغة الفكرية هى المنطلق المعاصر الذى يحدد لكتاب « مفهوم النص » توجهه الدينى المحدث وحركته المنهجية العقلانية . وإذا كان هذا المنطلق يتجه بالكتاب صوب « وعينا الحقيقى » ليزيح عنه حجب « الوعى الزائف » ، من حيث هو مرادف للإيديولوجيا فإن الكتاب يصل توجهه الدينى وحركته المنهجية بما يصل الحرية بالعدل ، فى شبكة من العلاقات المتداخلة للفعل الاجتماعى السياسى المعرفى . وإذ يجعل هذا المنطلق الفكرى من خطاب « مفهوم النص » خطاباً مناقضاً لخطاب « السلفية » فى الحاضر ، فإنه يسقط الموقف نفسه على خطابها فى الماضى ، حين يضع المعنى السالب للسلفية داخل شبكة العلاقات التى تتكون منها « اتجاهات الفكر الرجعى فى تيار الثقافة العربية الإسلامية » تلك التى كانت محصلة لوعى « الطبقات التى استندت إلى تأييد المغامرين العسكريين » ، والتى استعادت تسلطيتها من بنية وعى « العسكر » بكل ما يلازم هذه البنية من رفض للحوار وحركة دائمة من الأعلى إلى الأدنى .

بعبارة أخرى ، إن هذا المنطلق يتحول إلى إطار مرجعى لما ينبغى أن يصل الحاضر بالماضى ، من الزاوية التى تربط الفكر الاجتماعى المعرفى المعاصر الذى ينطقه « مفهوم النص » بالمشابهات التراثية التى تتجاوب معه ، وتفصله عن النقائض التراثية التى تدعم نقائضه فى الحاضر ومن هنا ، تتأكد قيمة المعتزلة فرسان « العقل » ودعاة « العدل والتوحيد » الذين قرنوا العدل بحرية الإرادة وفى مقابل ذلك ، تتأكد القيمة السالبة التى تهبط بفرق « الأشاعرة » الذين كانوا مبررين لأقانيم النقل والتقليد والاتباع ودعاة لها فى التراث .

وإذا كان انحياز خطاب « مفهوم النص » إلى « المعتزلة » فى مقابل « الأشاعرة » إعلاء للعقل على النقل ، وللإبداع على الاتباع فى مجال المعرفة الدينية ، فإن هذا الانحياز يتجاوز المعرفة الدينية إلى مجال الفعل الاجتماعى السياسى من ناحية ، وعلاقات المعرفة العلمية وأدوات انتاجها من ناحية ثانية ، وذلك على نحو تعمل معه بنية العقل الاعتزالى وآلياته بوصفها نسقا تحتيا ، مضمرا ، يسند المنطلق الفكرى المعاصر الذى يقوم عليه « مفهوم النص » ويحركه ، أعنى الحركة التى تحاول أن تتجاوز التناقضات الملازمة للمستويات الاعتقادية والسياسية والمعرفية للواقع الراهن ، فى توسطات عقلية يمكن أن تسهم فى تطوير هذا الواقع .

- ٢ -

هذه التوسطات العقلية التى تكشف عنها مؤشرات عديدة فى « مفهوم النص » ، ومحاجته ، تصل المعرفة الدينية بمكونات الوعى الاجتماعى ، وتجعل من الوعى الاجتماعى إطارا مرجعيا لنوع من « العقلانية » التى تؤسس شروط إنتاج المعرفة وأدواتها . هذه العقلانية — بدورها — صورة جديدة ، معاصرة ، من العقلانية الاعتزالية التى تبدأ من « التحسين والتقبيح العقليين » ، حيث يبحث العقل الانسانى عن خصائص محايثة متأصلة فى انظواهر ، تجعلها قابلة للوصف بالقبح أو الحسن ، على أساس من علل عقلية ، ذاتية ، لا تقارن هذه الظواهر وتعدو سببا للحكم عليها . وتلازم هذه العقلانية مبادىء معرفية اخرى متأصلة فى الاعتزال . أول هذه المبادىء يسقط معنى العدل على القدرة البشرية فى اكتساب المعرفة ، والتمكن من أدواتها ، ويصل ذلك بالممارسة الحرة للعقل فى الوصول إلى الحقيقة . وليس هناك معرفة محجوبة عن الإنسان ، من منظور هذا المبدأ ، فالعقل الإنسانى الذى هو أعدل الأشياء توزعا بين الناس لأنه حجة الله على خلقه ، قادر على أن يصل بذاته ، دون عون أو وصاية ، إلى الحقيقة التى هى مبذولة لمن يجتهد ، ولمن يكون له نصيب حسب اجتهاده ، لأنه مكلف بذلك . وثانى هذه المبادىء يؤكد أن المعرفة نسبية ، لأنها معرفة إنسانية من ناحية ، ولأنها مشروطة بأدوات إنتاج يمكن تطويرها من ناحية ثانية . وهذا مبدأ ينطوى على معنى التقدم الذى يضيف به اللاحق على السابق . وثالث هذه المبادىء يبدأ من نسبية المعرفة ومن الرغبة فى تطويرها باستخدام الشك الذى يتمكن معه العقل الإنسانى من اكتشاف ثغرات أو نواقص قابلة للتتميم والإكمال فى حقل المعرفة الإنسانية .

ولا شك أن التواصل مع الاعتزال يكشف عن إمكان التوفيق العقلى بين نقائض متعددة ، بتأكيد ما يمكن أن يقوم بين جوانبها من تجاوب فى علاقات للمجاورة ، أو توسطات تعلى من المتجاوب فى الهدف دون المختلف فى الأصل المعرفى . بهذا المعنى ، لم يجد المعتزلة — قديما — تناقضا بين نزعتهم العقلانية ومنطلقاتهم الدينية ، فكان المتكلم المعتزلى هو الذى يحسن من كلام الدين تصديقا وفن الذى يحسنه من كلام الفلسفةتأملاً ، حسب ما أشار الجاحظ فى سياق كان يهدف إلى تحقيق الدلالة التى ينطقها عنوان كتاب « فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال » . هذا المعنى نفسه هو الذى يحدد منطلق النظر إلى التراث الدينى فى « مفهوم النص » ، وذلك بما لا يفصل بين « الحكمة » و « الشريعة » ، أو بين « النص القرآنى » و « علوم الحكمة » المعاصرة بكل لوازمها ، فالدارس المعاصر فى « مفهوم النص » أشبه بالمعتزلى فى جمعه بين ما يحسنه من كلام الدين تصديقا وما يحسنه من علوم عصره أو حكمته تأملا ، بل إن هذا الدارس معتزلى معاصر بالحقيقة لا المجاز ، فاول طريقه هو أن يصل بالتوسط « الكلامى » — بين الحكمة والشريعة — إلى نهايته الطبيعية ، ويقيم بناء عقلانيا لفهم النص لا يتناقض مع « الوعى العلمى » أو يجافيه ، وعماده —

فى ذلك ـــ مبدأ التحسين والتقبيح العقليين وما يلازمه أو يلزم عنه ، وغايته هى تحقيق معانى العدل التى لا تنفصل عن مدلولات التوحيد ، وهاجسه المؤرق هـو الإسهام فى تأسيس معرفـة عقلية بـالنص ، تفضى إلى تأكيـد الأمر بالمعروف الذى ينطوى عـلى معانى العـدل ، والنهى عن المنكر الذى ينطوى على معانى الظلم .

من هذا المنظور ، فإن « مفهوم النص » لا يبـدأ من البداية التى بدأ منها فؤاد زكـريا ـــ مثـلاً ـــ فى كتابـه « الصحوة الإسلامية فى ميزان العقـل » ، حين أكـدّ أن تعدد التفسيرات القـرآنية ، وتنـاقض الاتجاهـات التى تستخلص منها ، والتى يزعم كل منها أنه هو الذى يعبر عن روح النص الأصلى ، كل هذا كفيل بإقناعنـا بعدم جدوى هذه المحاولات ، وانهّا فى حقيقتها مجادلات يمكن أن تستمر إلى مالانهاية ، دون أن تحسم أمرا واحدا ، ففى كل يوم تثبت الأحداث أن البحث عن « النواة الصلبة » لإسلام واحد ، أو لنص واحـد ، يلزم الجميـع ويفرض نفســه عليهم ، هــو بحث عقيم . إن كتـاب « مفهـوم النص » ـــ عـلى العكس ـــ يؤمن بوجـود هذه « النـواة الصلبة » فى النص القرآنى ، ويبدأ من تقبلها والتسليم بوجودها ، ولكنه يضع هذه النواة فى علاقـة مع الـواقع الذى تشكل به النص الذى ينطوى عليها ، ونماذج الواقع الذى أسهمت تأويلاته فى تجلياتها النصية المتعددة . وفى الوقت نفسه ، يحاول تأكيد الوصول إلى هذه النواة للنص بنوع من التفسير ، أو التأويل ، الذى يستكمل الشروط الـعلميـة وليس مجـرد إخضـاع النص لـلأهـواء الإيديولوجية .

ولا يبدأ « مفهوم النص » البداية التى بدأ بها أدونيس واختتم « الثابت والمتحول » ، حين نظر إلى الدين بوصفه ظاهرة أنثروبولوجية ، أى ظـاهرة إنسـانية ، بشـرية ، بمـعنى أن أدونيس لـم يكـن يقصـد ـــ فى « الثـابـت والمتحول » ـــ إلى « الدين عندالله » فى جوهره الظاهر فى مبادئه الغيبية ، أو « الدين كما أراده الله وكما يريد أن يكون » بل الدين كما عاشه الإنسان وفهمه وطبّقه . إن « مفهوم النص » يبدأ بداية مغايرة ، ولكن دون أن تكون مناقضة بالكلية ، فالكتاب يجمع بين طرفى الثنائية الدلالية للدين ويصل بينهما ، أى بين الدلالة الدينية التى يشير مدلولها إلى « الدين كما أراده الله » فى نصه « المصدّق » ، والدلالة الأنثروبولوجية التى يشير مدلولها إلى نص الدين كما فهمته مجموعات من المسلمين فى دائرة علوم القرآن .

هذا الوصل هو الذى جعل « مفهوم النص » لا يخالف المقولة نفسها التى ينطوى عليها كتاب الثابت والمتحول ، والتى نطقتها صراحة مقدمة الأب بولس نويا للكتـاب ، أعنى المقولة التى تذهب إلى « أن الدين يكيّف الحضارة كما أنه يتكيف بحسب الحضارة التى تحمله » ، و « وكما أن الدين يحاول أن يغير الإنسان فإن الإنسان بدوره يغير الدين » . إن هذه المقولة نفسها تتكرر فى مفتتح « مفهوم النص » وتصبـح أطروحتـه الأساسيـة . ولكن تستبدل الثقافة بالحضارة ، ويوضع الإنسان فى الواقع ، فيصبح النص فى حقيقته وجوهره منتجا ثقافيا ، بمعنى أنه تشكل فى الواقع والثقافة خلال فترة تزيد على العشرين عاما ، وأن تشكله بالواقع يوازى تشكيله له ، فى علاقة متعاقبة ، تشكـل بها النص حسب الـواقـع أولا ، ثم عـاد النص ليقوم ـــ بعد تأويله ـــ بتشكيل الواقع ثانيا . وإذا كان مفهوم تشكّل النص بالواقع ، والإلحاح على « الواقع » ، يعنى النظرة التاريخيـة إلى أسباب النـزول ، فإن هـذا المفهوم ينفى الإيمان بوجود ميتا فيزيقى سابق للنص ، أو الـوجود الأزلى الكتـابى السـابق فى اللـوح المحفـوظ ، ويستبـدل به إيمـانا اعتـزاليا ، لا يختلف جـذريـا عن ما قصد إليـه المعتزلـة عندمـا أكدوا خلق القـرآن حتى لايثبتوا قديمين من ناحية ، وحتى يصلوا النص بالعالم الإنسانى المحدث أو المخلوق من ناحية ثانية .

ويصل التوسط العقلى فى « مفهوم النص » بين الاعتقاد والمنهج ، وذلك فى الدائرة التى يشير إليها الكتاب عندما يحدثنا بأنه « لا تعارض بين تطبيق المنهج اللغوى ــ منهج تحليل النصوص ــ على القرآن وبين الإيمان بمصدره « الإلهى » [ص ٣١] . ففى هذه الدائرة ، تهدف حركة العقل ، اعتقاديا ، إلى إقامة الاتصال بين الحكمة والشريعة ، وإقامة اتصال مواز ، معرفيا ، بين الأسس المتدابرة للمناهج التى يمكن أن تعين ــ فى مجموعها ــ على قراءة النص ، على نحو يصل بين القديم الاعتزالى والجديد الحديث والمعاصر ، فى شبكة من علاقات المجاورة التى تعمل فى خدمة النص بمعاينة الخاصة والعامة .

هذا التوسط يضع كتاب « مفهوم النص » فى موضع محدد ، ضمن المشروعات المعاصرة لقراءة التراث ، من حيث الآلية العقلية والأدوات المعرفية التى ينبنى بها الكتاب ، فهو لا يسعى إلى الكشف عن « إبستيمات » فوكوية الأصل فى بنية الفكر أو العقل العربى ، على نحو مانجد فى كتابات محمد عابد الجابرى . ولا ينفى الكتاب الصفة الدينية عن التراث كما فعل فهمى جدعان ، فى « نظرية التراث » ، حين أكدّ انه لا مدخل للأمور الالهية فى دائرة التراث . ولا يحاول الكتاب أن يصوغ منهجاً ثوريا « يقتضى أن يكون قائما على قاعدة فكرية تعبر عن إيديولوجية ثورية » ، بالمعنى الذى حدّده حسين مروة فى « النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية » فمفهوم النص يرى أن الدخول فى دائرة الإيديولوجية يعادل الخروج من دائرة العلم . ولا يصل الكتاب إلى أن يصف « القرآن » بأنه « خطاب لبنية أسطورية » على نحو ما نجد عند محمد اركون فى « الفكر العربى » أو فى « تاريخية الفكر العربى الاسلامى » . إن « مفهوم النص » يبدأ وينتهى بما يجعله فى موضع معرفى أقرب إلى موضع مشروع القراءة الذى قدمه حسن حنفى ، سواء فى كتابه اللافت « من العقيدة إلى الثورة » بمجلداته الخمسة أو فى الموجز الأصولى الذى سبقه بعنوان « التراث والتجديد » ، إن المشروع المضمن فى « مفهوم النص » لا يختلف عن مشروع حسن حنفى جذريا . ومن المهم أن تكشف دراسة أخرى مفصلة عن علاقات التناص الموجبة والسالبة بين المشروعين . ولكن يبقى لمشروع « مفهوم النص » الإلحاح على استبدال التأويلات الموضوعية بالتأويلات الذاتية ، وإقامة التوسطات المعرفية نفسها على أسس عقلانية أكثر منطقية ، وذلك فى بناء صورى متسق يجعل من كتاب نصر أبو زيد أكثر انضباطا من كتابات أستاذه الذى يدين له « مفهوم النص » دينا لابد من تأكيده .

وإذا كان الانضباط العقلانى هو المسؤول ــ فى جانب منه ــ عن الاستقبال الحماسى ، اللافت ، لكتاب « مفهوم النص » ، فإن الجانب الآخر يرجع إلى التوسط الاعتزالى ، البارع ، الذى يجتذب ــ بطرائقه فى رفع التناقض ــ قطاعات متعددة من الإخوة الأعداء ، فى جبهة واحدة مستنيرة ، هى فى أمس الحاجة إلى خطاب إسلامى عقلانى « محدث » ، يواجه بمحاجته الاعتزالية الحاسمة وبنيته الفكرية المتقدمة ــ طوفان الخطاب الدينى الرسمى الذى يصوغ إيديولوجيا الاتباع والتبعية ويشيعها فى آن .

وفى مواجهة هذه الإيديولوجيا التى تفصل النص عن الواقع ، وتنادى بتطبيق نص مطلق على واقع مطلق ، يؤكد خطاب « مفهوم النص » علاقة سببية بين النص الدينى والواقع ، ويجعل من هذه العلاقة أصلا معرفيا حاسما ، تتأسس به آلية عقلانية فى تفسير الظواهر ، ومنها النص القرآنى نفسه ، وذلك على نحو يتضمن مناقلة بين موضوعى العلة والمعلول ، أو السبب والنتيجة ، فى مركّب شارح ، يفصل بين مرحلتين لتاريخ النص : مرحلة كان النص فيها معلولا لواقعه ، واستجابة لشروطه الخاصة ، ومرحلة ثانية تحول فيها النص ــ بعد تأويله أو تأويلاته ــ إلى علة أو سبب لمعلولات ملازمة لأشكال الواقع المتغير .

وإذ يتحدد البعد المنهجى لكتاب « مفهوم النص » ، إجرائيا ، فى إطار الحركة العقلانية لهذا المركّب الشارح ، فإن هذا البعد يجعل الكتاب معاديا للتوجيه الإيديولوجى للتراث بكل أشكاله فالتوجيه الإيديولوجى قفز على النص ، وإلغاء لعلاقات السبب والنتيجة التى تصله بواقعه وأسباب نزوله . يضاف إلى ذلك أنه يحوّل النص إلى بوق لايُسمع منه سوى أصوات الموجِّهين وليس صوت النص ، ومن ثم فإنه يحول دون الوصول إلى وعى علمى (أو عقلانى) بالنص أو واقعه على السواء . ولا يختلف وضع الخطاب الدينى ــ فى هذا المجال ــ عن وضع الخطابات الأخرى التى تتحول تأويلاتها إلى توجيهات إيديولوجية ، مهما كانت الغاية من هذه التوجيهات ، فالتوجيه يظل أيديولوجيا (وعيا زائفا) حتى لو استخدمته قوى التغيير أو التقدم أو الثورة فى نضالها ضد الفساد الاجتماعى والفكرى . والمنتصر ــ عادة ــ فى معركة « التوجيه الايديولوجى » هو نمط الثقافة الجامد ، المسيطر ، لاستناده إلى تاريخ طويل من سطوة الفكر الاتباعى فى التراث نفسه .

هذا الوعى « العقلى » الذى يصوغ خطابا مناقضا للتوجيهات الايديولوجية للمقلدين والمجددين يحدّد علاقة « مفهوم النص » بأشباهه ونقائضه ، فى سياق الثقافة المعاصرة : وبالمثل ، فإنه يحدد علاقته بتقاليد الاجتهاد العقلانى الحديث ، تلك التى تصل الشيخ محمد عبده فى الأزهر بالشيخ أمين الخولى فى الجامعة بشكرى عياد واسطة العقد ما بين أمين الخولى (الشيخ الحديث) ونصر حامد أبو زيد (الأفندى المحدث) الذى ثقف التفلسف على يدى حسن حنفى الذى جمع فى أعطافه بين عباءة حسن البنا ومعطف جان جيتون .

والمؤكد أن دراسات أمين الخولى على وجه الخصوص هى إحدى المقدمات المنطقية الأساسية لمنهج « مفهوم النص » الذى لابد من وصله بأصوله التى يشير إليها على سبيل التضمن أو اللزوم . لقد عالج أمين الخولى أنواع التفسير القرآنى السائدة ، فى أوائل الأربعينيات ، وذلك فى دراسته التأصيلية التى عنوانها « التفسير : معالم حياته ، منهجه اليوم » (والتى كتبت ــ أصلا ــ لدائرة المعارف الاسلامية حين لم يفِ الأصل بالمراد) . ويتوقف الخولى ــ فى هذه الدراسة ــ عند مادعا إليه الإمام محمد عبده ، فى تفسيره لسورة الفاتحة ، حين ذهب إلى أن التفسير الذى يجب على الناس التوجه إليه على أنه فرض كفاية هو فهم الكتاب من حيث هو دين يرشد الناس إلى مافيه سعادتهم فى الدارين ، وذلك بالمعنى الذى يجعل الهدف الأول للمفسِّر هو فهم مراد القائل من القول ، وحكمة التشريع فى العقائد والأخلاق والأحكام ، على الوجه الذى يجذب الأرواح ، ويسوقها إلى العمل ، ليتحقق فى التفسير وصف القرآن لنفسه بأنه « هدى ورحمة » .

هذا المقصد الذى يتحدث عنه الشيخ محمد عبده فرض كفاية حقا ، فيما يرى الخولى ، ولكنه ليس المقصد الأول من التفسير ، فإن قبله مقصدا أسبق وغرضا أبعد ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتشعب عنه الأغراض المختلفة وتقوم عليه المقاصد المتعددة . هذا المقصد الأسبق هو النظر فى القرآن « من حيث هو كتاب العربية الأكبر وأثرها الأدبى الأعظم » ، وذلك بالمعنى الذى يجعل الدراسة الأدبية للقرآن هى ما يجب أن يقوم به الدارسون أولا ، وفاء بحق هذا الكتاب ، وتحقيقا لما وصف به لغته ، فالقرآن كتاب الفن العربى الأقدس . والدرس الأدبى له فى ذلك المستوى الفنى ، هو ما يعتده الخولى مقصدا أولا ، يجب أن يسبق كل مقصد . ويحق بعد ذلك لكل صاحب مقصد أن يعمد إلى ذلك الكتاب ، ويأخذ منه ما يشاء ، ويرجع إليه فيما أحب من تشريع ، أو اعتقاد ، أو أخلاق ، أو إصلاح اجتماعى ، أو غير ذلك . ولكن لن يتحقق شيء من هذه المقاصد على وجهه إلا حين يعتمد على تلك الدراسة الأدبية لكتاب العربية الأوحد ، دراسة صحيحة ، كاملة ، مفهمة له . هذه الدراسة الأدبية هى مايسميه الخولى « تفسيرا » .

ويترتب على هذه النتيجة التى انتهى إليها الخولى أن التفسير الأدبى الذى دعا إليه ينبغى — فيما يقول — أن يتناول القرآن موضوعا موضوعا ، لا قطعة قطعة (وهذا ما فعلته تلميذته وزوجه عائشة عبد الرحمن فيما بعد) . وفى الوقت نفسه ، ينبغى أن ينبنى المنهج على صنفين من الدراسة ، كما هى الخطة المتبعة فى درس النص الأدبى :

١ — دراسة ما حول القرآن (أو ما حول النص) .

٢ — دراسة القرآن (أو دراسة النص) .

والدراسة الأولى هى التى تبدأ من « علوم القرآن » بالمعنى الذى حدّده القدماء ، وتنتهى بالاجتهادات المعاصرة لما أطلق عليه المستشرقون الألمان « تاريخ القرآن » . وأشهر كتبهم فى ذلك كتاب نولدكه بالعنوان نفسه،ومن الواضح أن هذه الدراسة الأولى دراسة تمهيدية لقراءة النص القرآنى نفسه ، أوتفسيره ، بالمعنى الذى يجعل الدراسة الثانية مترتبة عليها ومرتبطة بها ارتباط النتيجة المنطقية بمقدماتها ، ففهم تاريخ النص وأسباب نزوله هو الشرط الأول لفهمه وتفسيره . وهذا هو ما أدركه القدماء أنفسهم عندما جعلوا « علوم القرآن » مقدمة للتفسير ، على نحو ما نجد فى أهم ماوصلنا من كتب هذه العلوم وأكثر موسوعية ، وهى كتاب الإمام بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشى « البرهان فى علوم القرآن » ، وهو أهم كتب الشافعية فى القرن الثامن للهجرة ، وكتاب الإمام جلال الدين السيوطى « الاتقان فى علوم القرآن » وهو أهم كتب الشافعية فى القرن التاسع للهجرة ، والذى يصفه السيوطى نفسه بأنه « مقدمة للتفسير الكبير » الذى شرع فيه وأطلق عليه « مجمع البحرين ومطلع البدرين الجامع لتحرير الرواية وتقرير الدراية » .

وما يلفت الانتباه — فى هذا المجال — أن المنهج الأدبى الذى دعا إليه الخولى لم يتح له الوقت لتقديم دراسة — أو دراسات — تطبيقية له على النص القرآنى (فيما أعلم) . لقد أصّل المكونات البلاغية للمنهج بالعودة إلى أصولها الاعتزالية التى لم تفصل التفسير عن البلاغة قط ، وبدأ من الجاحظ أول المعتزلة الذين كتبوا عن « البيان والتبيين » و « البلاغة والإعجاز » و « سحر البيان » ، ووصل ذلك بما تعلمه من « الأسلوبيات » التى أتيح له

الاطلاع على قواعدها فى إيطاليا ، لكى يقدّم تأصيله اللافت عن « فن القول » . وإذا كان العمر لم يسعفه لكى يطبّق منهجه على النص القرآنى فإن تلميذه شكرى عياد نهض بأول هذا العبء ــ تحت إشرافه ــ وقدّم أطروحته الأولى بعنوان « من وصف القرآن الكريم ــ يوم الدين والحساب » ، مستخدما المنهج الأدبى نفسه ، بعد أن وضعه فى سياق الدراسات الأسلوبية الحديثة التى كان ريتشاردز يمهد لازدهارها ــ فى انجلترا ــ بكتابه « فلسفة البلاغة » .

ومهما يكن من أمر فإن تأصيل الخولى للمنهج الأدبى للتفسير من ناحيّة ، وتحديده صنفى دراسته من ناحية ثانية ، ومزجه بين التراث البلاغى (وأهمه الاعتزالى) القديم والأسلوبيات الحديثة من ناحية ثالثة ، هى النقطة التى ينطلق منها كتاب نصر أبو زيد « مفهوم النص » فى إلحاحه المتكرر على أن الدراسة الأدبية هى البداية التى لابد منها لتحقيق « وعى علمى » بالنص . وإذا كان الكتاب ينطلق من هذه النقطة فإنه يضيف إليها تبريرا يتصل بطبيعة النص اللغوية ، من حيث هو رسالة ، تمثل علاقة اتصال بين مرسل ومستقبل من خلال نظام لغوى . ويتابع الكتاب ــ فى الوقت نفسه ــ الثنائية التى تميز بين ما حول النص (ما قبل التفسير) والتفسير ذاته ، فالكتاب نفسه دراسة لبعض معطيات « علوم القرآن » ، أو بعبارة معاصرة ــ مقدمة فى الأصول التى ينبنى عليها التفسير . يضاف إلى ذلك أن الكتاب ، إجرائيا ، يسير على نهج الخولى الذى يلخصه شعاره « إن بداية التجديد هى قتل القديم فهماً » .

وهذا هو السبب فى أن الكتاب يأخذ مادته الأساسية من أهم ما وصلنا عن القدماء فى الموضوع ، وهما كتابا « البرهان » و« الإتقان » ؟ ويقتل هذه المادة فهما بالمعنى الأصولى العقلانى ، الاعتزالى ؛ ويعيد بناءها فى متوسطات تصل القديم بالحديث ، بهدف تأكيد الأطروحة الأساسية التى ينبنى عليها الكتاب كله ، وهى جدل النص الدينى مع الواقع . وتلك أطروحة تحولت ، اجرائيا ، إلى عمليات متتابعة ، شكّلت الأبواب الثلاثة التى يتكون منها الكتاب بفصوله المتعددة ويكشف الباب الأول عن هذا الجدل من خلال دراسة مفهوم « الوحى » الذى وصف به النص نفسه ، وعلاقة هذا الوحى بالمتلقى الأول للنص ، فى سياق حدّد مفاهيم « المكى والمدنى » و« الناسخ والمنسوخ » بالمعنى الذى لا يفارق « أسباب النزول » . ويهتم الباب الثانى من الكتاب بآليات النص التى تتمثل فى « الإعجاز » و « المناسبة بين الآيات والسور » و « الغموض والوضوح » و « التفسير والتأويل » ، وهى قضايا الباب وعناوين فصوله على السواء . ويأتى الباب الثالث مركزا على الدور الذى لعبه قطب شافعى أشعرى ، هو الغزالى ، فى التحول المفهومى الذى أكدّ الاتباع وثبت النقل وحقق الإيديولوجيا السائدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٤ —

هذه الخطة التى ينبنى عليها « مفهوم النص » كما تصل صاحبه ، منهجيا ، بأمين الخولى فإنها تميزه بما يتميز به الخلف الذى يضيف إلى السلف ، الإضافة التى تحقق تقدما فى المجال المعرفى الذى ينتمى إليه الطرفان ، وذلك فى منحى لاتختلف دلالته عن ما قصد إليه السيوطى عندما أشار ــ فى خطبة كتابه « الاتقان » ــ إلى أن العلوم بحر لايدرك مداه النهائى ، وأنه يفتح لعالم بعد آخر من الأبواب مالم يتطرق إليه المتقدمون .

من هذا المنظور ، فإن الأصول المعرفية للتفسير الأدبى للقرآن ، على النحو الذى حدّده أمين الخولى ، تكتمل بوضعها فى إطار نموذج منهجى ثلاثى الأبعاد : ترتبط زاويته الأولى بعلم اللغة المعاصر بإنجازاته التى تصل بين البنيوية والأسلوبية والسميوطيقا . وترتبط زاويته الثانية

بنظرية القراءة المعاصرة فى علاقاتها التى تصل ــ فى مجال الهرمنيوطيقا ــ ما بين تفسير النص الأدبى والنص الدينى والنص الثقافى بوجه عام ، فى شبكة علائقية من المفاهيم التى تربط بين القارىء والمقروء فى فعل القراءة ، من حيث هو حدث متعدد العلاقات والمستويات . أما الزاوية الثالثة والأخيرة فترتبط بمجموعة من المفاهيم السوسيولجية التى تضفى بعدا اجتماعيا ، وظيفيا . على الجوانب الإجرائية للزاويتين السابقتين للمنهج ، بالمعنى الذى يصل النصّ بالواقع ، ويؤكد الجدل بينهما ، ويشد المنهج كله ــ فى توظيفه ــ إلى موقف اجتماعى للباحث من أشكال الصراع الدائر فى عصره .

وإذا كانت الزاوية الأولى تصل « مفهوم النص » بعلوم اللغة ، فإنها تفعل ذلك من منظور أن البحث عن « النص » ليس فى حقيقته سوى بحث عن ماهية القرآن بوصفه نصا « لغويا » . وذلك فهم يجعل النص « حدثا » منبنيا ، يقوم على عناصر ستة ، تتجاوب بينها علاقاته ، وتصل بين « المرسل » و « المستقبل » على أساس من « شفرة » و « سياق » ، فى هذا الحدث الذى ينطوى على « رسالة » ، لا سبيل إلى انتقالها من المرسل إلى المستقبل إلا بواسطة « اتصال».

هذا النموذج المفهومى المأخوذ عن اللغويات البنوية ، تحديدا رومان ياكوبسون ، يتحول فى التطبيق إلى عمليات إجرائية ، يغدو معها النص القرآنى « رسالة » لغوية ، هى « وحى » يهبط من المرسل الذى لاسبيل إلى أن يكون موضوعا للدرس ، ولكن يمكن التركيز على « الرسالة » ذاتها من حيث مبناها اللغوى ، ومن حيث علاقتها بواقع هو « سياق » لهذه الرسالة ، ومن حيث علاقتها ــ داخل هذا الواقع ــ بمن يتلقاها ، ابتداءً من « المستقبل الأول للنص » وهو « الرسول » صلعم ، وانتهاء بالأبعاد العلائقية التى تتجاوب بها هذه النواحى لتحدد شروط تكوّن الشفرة . وإذا كان ذلك كله يحدد آليات تشكّل النص ، فى إرساله ، من منظور المستويات التى تصل « أسباب النزول » بتعارضات المكى / المدنى ، والناسخ / المنسوخ ، فإنه يحدد ــ بالمثل ــ آليات تشكيل النص ، فى استقباله ، من منظور المستويات التى تسقط « الوحى » على « الإعجاز » ، وتصل ما بينهما،والمناسبة بين الآيات والسور ، والغموض /الوضوح ، والعام /الخاص . وبذلك يكتمل المدخل اللغوى الذى يسهم فى فهم المبادىء الأصولية (المعرفية) التى يقوم عليها المنهج بنيويا .

وإذا كانت الزاوية الثانية ترتبط بنظرية القراءة المعاصرة فإن هذه النظرية ــ بدورها ــ تصل النصوص الدينية بالنصوص الأدبية فى الدائرة الهرمنيوطيقية العامة ، على النحو الذى يكشف ــ مثلا ــ عن بعد جديد من أبعاد الدلالة القرآنية المتوّلدة ما بين عموم اللفظ وخصوص السبب . وتتصل هذه الدلالة بتفاعل النظم الدلالية الثانوية داخل النظام العام للنص ، حيث تتجاوز مجموعات من الدوال إطار الوقائع الجزئية المولدة لمدلولاتها ، فى مقابل مجموعات مغايرة تنغلق على هذه الوقائع دون أن تتجاوزها ، مشكّلة بذلك ثنائية متقابلة ، توازى ثنائية الخاص / العام ، والثابت / المتغير ، فى النصوص الإبداعية .

وإذا كانت هذه الثنائية ترتبط بالنص ، من حيث هو شفرة ، أو رسالة متعددة المستويات ، فإن هذه الشفرة أو الرسالة تكشف عن الدور الذى يقوم به القارىء ، أو المفسر ، من حيث ما يكتشفه من علاقات ، تنقل الدلالة من دائرة الخصوص إلى دائرة العموم .

وتلك قدرة تمتد من ثنائية الدلالة إلى كيفية بنائها ، فى ترابطها العلائقى الذى ينطوى على « المناسبة » بين الآيات والسور . هذه المناسبة قد تكون عامة أو خاصة ، وقد تكون عقلية أو حسية أو خيالية ، أو غير ذلك من أشكال العلاقات التى حددها القدماء ، والتى تحدد ــ

بـدورها ـــ احتمـالات ممكنـة ، عـلى المفسر أن يحـاول اكتشافها وتحديدها فى كل جزء من أجزاء النص . والمؤكد أن اكتشاف علاقات الآيات والسور ليس معناه اكتشاف علاقات مستقرة ، كائنة فى النص بمعزل عن القارىء أو المفسر ، وإنمـا معناه تـأسيس علاقـة بين عقـل المفسِّر (المستقبل) من ناحية ، وشفرات النص ومكونات رسالته من ناحية ثانية . وإذا كانت هذه العـلاقة متغيـرة بتغير المستقبل والسياق الـذى يندرج فيـه،فإن « المعنى » أو « الدلالة » الناتجة عن هذه العلاقة دلالة متغيرة ، لا تقف عند حدود الوقائع الأولى التى تشير إليها الآيات ، بل يمكن أن تمتد وتكون قابلة للتعبير عن ، أو الإشارة إلى ، وقائع شبيهة ، فى سياقات الاستقبال التى تختلف فيما بينها ، مثلما تختلف فى مجموعهـا عن سياقـات الإرسال . وإذ يصل هذا الفهم بـين دلالة النص والأفق العقـلى الثقافى لعصر الجيـل الأول من المسلمين فـإنـه يؤكـد فـاعليـة المستقبلين الذين يعيشون فى أفق عقلى مغاير .

ولكن ما المعيار الذى يحدد سلامة التفسـير ، والذى يمايز على المستوى القيمى بين أفق لاحق وأفق آخر تال له ؟ إن المعيار مزدوج ، فى هذا المجال . يرتد ـــ فى جانب منه ـــ إلى الأسلوبيات المعاصرة ، حيث مفهوم القارىء الممتـاز ، المأخـوذ عن ريفاتـير على وجـه الخصـوص . ويـرتـد ـــ فى جـانبـه الآخـر ـــ إلى الهـرمنيـوطيقـا الفينومينولوجية ونظريات الاستقبـال عند يـاوس وآيزر وأمثالهما ، حيث مفهـوم الأفق الثقافى العقـلى لاستقبال النص . إن القارىء الممتاز هو القارىء الـذى لا يتوقف عنـد المستوى السطحى ، بـل يمضى إلى مستـوى دلالى أعمق ، ما ظل متمكنا من القوانين التى تساعده فى تحليل النص تحليلا لغويا ، إلى أن يصل إلى قرارة العمق ، حيث المستـوى الذى يتكشف عن اجتهـاد العلمـاء (القـراء الممتازون) وهو الذى يغلب عليه إطلاق التأويـل » ، أو صرف اللفظ إلى مايؤول إليه . وبقدر ما يدرك هذا القارىء الممتاز انطلاقه من أفق ثقافى يفـرض نفسه عليـه فإنـه يتجاوز مزالق هذا الأفق بالاستغراق شبه التام فى النص ، وذلك فى حال من « الاتحـاد » بينه والنص ، بمـا يصل الهرمنيوطيقا الفينومينولوجيـة ببعض المقولات التـراثية التى أوضحها الزركشى عندما أشار إلى ضرورة إزالة كل أنواع الحجب عن قلب المفسر ليصبح هذا القلب متوحدا ، منكشفا ، فى حضرة النص . هذا الاستغراق ـــ وسوف أعود إليه فى الفقرة اللاحقة ـــ هو الشرط الأول للوصول إلى « الموضوعية الثقافية » التى تتحقق بتحرى القارىء استخدام كل طـرائق التحليل وأدواتـه لاكتشاف دلالـة النص ، « كما تتحقق من خلال استغراق المؤول فى أعماق النص استغراقا يسبر أغواره »

هـذه الموضـوعية الثقـافية » ـــ مهمـا كانت نظـرتنا إليهـا ـــ لا تعنى أحادية الدلالـة بحال من الأحـوال ، ولا تعنى ثباتها المطلق ، بـل تعنى إمكان تعـدد الدلالـة بتعـدد أفق القـراءة ، ومن ثم اتصـاف التفسـير ، أو التأويل ، بالنسبية المرهونة بالزمان والمكان لا الموضوعية المطلقة . والمسافة جد قريبة بين الأفق الثقافى للقراءة بهذا المعنى،والوظيفة الاجتماعية التى تصل التفسير بصراع المصالح الاجتماعية الاقتصـادية فى عصر المفسِّر ، هـذا الصراع الذى يفرض نفسه بأكثر من وسيلة ، مباشرة أو غير مباشرة ، واعية أو غير واعية ، فى بعد متميز ، يكشف عن الزاوية الأخيـرة من النموذج المنهجى التى تتصـل بسوسيولوجيا التأويل .

وتتكشف نسبيـة الموضـوعية الثقـافيـة ـــ من هـذه الـزاوية الأخيـرة ـــ عن العلة التى تجعـل من اختلاف « التأويل » نتيجة للشقاق والتعـدد الإيديـولوجى وليس سببـا له . ولكن إذا كـانت الموضـوعية تتحقق بتحـرى القارىء استخدام كل طرائق التحليل وأدواته لاكتشاف دلالات النص ، من خلال استغراقـه به ، فـإن حريـة القارىء فى اكتشاف جوانب من النص لم تكتشف قبل ذلك

مكفولة له ، مباحة ، ما ظلت هذه الحرية متجاوبة مع أفق مصالح الأمة . إن الخلاف فى التفسير أو التأويل يظل أمرا يقع داخل منطقة الاجتهاد ، ولكن ما يقيم التراتب القيمى فى هذه المنطقة هو الوظيفة الاجتماعية للتأويل . وإذا كان الفقهاء القدماء وضعوا أمام أعينهم مبدأ « رعاية مصالح الأمة » فإن على القارىء الحديث أن يفهم هذا المبدأ فهما اجتماعيا ، فإذا كانت مصالح الأمة تعنى مصالح الأغلبية لا مصالح الأقلية ، فإن اجتهاد القارىء الذى يراعى هذه المصالح هو الجدير بالقبول ، فى مقابل الاجتهاد الذى تسقط عنه القيمة ، والجدير بالرفض فى حالة تعارضه مع هذه المصالح ، والذى لابد أن يكون معارضا لمقاصد الوحى وأهداف الشريعة التى لاتعرف سوى العدل .

وتلك نتيجة تؤدى إلى إعادة النظر فى مفهوم « الإجماع » ، ففى عصرنا الذى يخضع فيه الفكر الدينى لأهواء الحكام فى غير حالة ، ويرعى مصالح الطبقات المستغلة المسيطرة فى كثير من الأحوال ، يتعين إعادة النظر فى معنى « الإجماع » وفصله عن « أهل الحل والعقد » الذين يتحولون إلى أدوات إيديولوجية للدولة ، أو برامج مقررة فى أجهزة الإعلام ، ليحققوا مصالح الطبقات المسيطرة . إن الاجماع الذى يجب أن يعتدّ به فى قراءة النصوص الدينية هو الذى يجب أن يستند إلى مناخ ديمقراطى شعبى حقيقى ، ويكون معياره مدى تعبيره عن الأغلبية التى تتطابق مصالحها و « مصالح الأمة » بمعانيها الاجتماعية والسياسية التى تقرن العدل بالحرية.

هذا البعد الاجتماعى السياسى للمنهج هو الذى يجعل « مفهوم النص » يتعامل مع « أسباب النزول » بوصفها السياق الاجتماعى للآيات القرآنية . وهو البعد الذى يكشف عن ما تحت القناع الايديولوجى لكراهية التأويل فى الفكر الدينى الرسمى ، وذلك من خلال المخايلة التى يصادر بها هذا الفكر كل الاتجاهات المعارضة له ، دينيا ، ويضعها فى سلة « الذين فى قلوبهم زيغ فيبتغون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة » . وتلك مصادرة تتجاوب مع الخطاب السياسى المباشر ، الموازى ، الذى يصم كل تحركات المعارضة أو الاحتجاج على قرارات السلطة التنفيذية بأنها تحركات تستهدف إثارة الفتنة . وهذا البعد نفسه — مرة ثالثة — هو الذى يكشف المخايلة الايديولوجية التى تكمن وراء نظرة أهل السنة إلى التاريخ بوصفه حركة منحدرة نحو الأسوأ ، تخييلا بعصر ذهبى مطلق ، هو صورة مؤولة لأحلام فقهاء السلطان وليس فقهاء الأمة .

وبقدر ما يكشف هذا البعد الاجتماعى للمنهج ، فى زاويته الثالثة ، عن موقف مؤلف « مفهوم النص » ، فإنه يؤكد هذا الموقف عندما يصل ثنائية العامة / الخاصة بأصلها الطبقى ، ويكشف عن مخايلتها التى تنطوى على التهوين من قدرة الإنسان وطاقته على اكتشاف قوانين الطبيعة والواقع ، وذلك لكى تظل هذه القدرة رهينة إرادة عليا ، هى إرادة الخاصة الذين يتوصلون إلى المعرفة حدسا ، أو تميزا ، أو ميراثا . وذلك تأويل لا يختلف عن التلويح بجنة الآخرة للمحرومين من جنة الدنيا ، أو تحويل النص القرآنى إلى سر مقفل يحتاج إلى جهد خارق ، يتجاوز العقل الإنسانى ، كى تنفتح مغالقة ويكشف عن كنوزه للموعودين بها .

هذا البعد الاجتماعى — فى النهاية — هو الذى يوكل إلى الأشاعرة الدور الإيديولوجى الذى ثبّت توظيف آليات التأويل فى خدمة الطبقات المستغلة . ولكن الغزالى — بوجه خاص — هو الذى وصل بهذا الفكر (الأشعرى) إلى أفقه المغلق ، فكان نموذجا للفقيه الذى يعمل فى خدمة السلطان ، ونموذجا للمتفلسف (المعادى للفلسفة) الذى يرسم صورة لعالم أدناه العمال المسخرون فى خدمة الملوك لإقامة ملك الدنيا ، ووسطه « أهل الدنيا » المسخرون لخدمة « أهل الآخرة » ، ويظلل هؤلاء جميعا الملوك الذين هم المدلول الذى ينطقه التوظيف الطبقى لتأويل الآية »...

نحن قسمنا بينهم معيشتهم فى الحياة الدنيا ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات ليتخذ بعضهم بعضا سخريا ..» (الزخرف/٣٢) .

ومن هذا المنظور ، يختتم كتاب « مفهوم النص » بتبرير مالقيه فكر الغزالى من شيوع فى الأجيال التالية . ويرجع ذلك إلى ثنائية هذا الفكر الذى يقدم للعامة وسيلة الخلاص بسلوك طريق الآخرة ، ويقدم للطبقات المسيطرة إيديولوجيا الفكر الأشعرى الذى يمكنهم من السيطرة على الحياة الدنيا . وتلك ثنائية كانت ــ ولا تزال ــ تتجاوب والواقع الاجتماعى السياسى للعالم الإسلامى الذى أضاف الاستعمار إلى إيديولوجيا استغلاله وبنى عليها .

وينهى الكتاب خطابه بما ابتدأ به من إدانة ما أسماه « التفسير الرجعى للإسلام » أو « الاتجاهات الرجعية المسيطرة » فى مجالات الفكر الدينى ، بكشف القناع عن المسكوت عنه فى خطابها . ويوازى ذلك ، تأكيد ضرورة « الوعى العلمى بالتراث » من حيث هو قرين « الموضوعية الثقافية » ، بوصفها الشرط الملازم لإنتاج قراءة للنص ، تحقق مصالح الأمة وأحلامها المشروعة العادلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٥ -

لا شك أن ما حققه كتاب « مفهوم النص » من إنجاز على مستوى كشف الايديولوجيا التأويلية ، وتأسيس العلم العقلانى المواجه لها ، فى مجال علوم القرآن ، أمر يجعل من الكتاب حدثا ثقافيا يستحق كل تقدير واحتفاء . ولكن التقدير كالاحتفاء لايغدو فعلا عقلانيا مكتملا إلا بمساءلة الكتاب مساءلة نقدية فيما حققه وما أشار إليه وماحام حوله ومالم يحققه على السواء . وأول ما يستوجب المساءلة فى هذا المجال هو العنوان الأساسى للكتاب نفسه ، أعنى « مفهوم النص » ، فالكتاب لايقدم مفهوما للنص إلا على سبيل التضمن أو اللزوم ، أو على مستوى الغياب وليس الحضور ، إذا استخدمنا الرطان البنيوى الذى يحوم حوله المدخل اللغوى للكتاب . أعنى أن ما ينطوى عليه الكتاب أو يشير إليه من إطار مرجعى ، يحدد معنى للنص أو مفهوما له ، يتم استنتاجه برد علاقات النص الحاضرة فى الكتاب على موازياتها الغائبة عنه ، أو متابعة بعض إشارات الكتاب أو تعليقاته إلى ما يترتب عليها أو ما تترتب عليه ، ضمنا أو لزوما وليس صراحة ، إذ ليس لدينا شىء ملموس ، مباشر ، نشير إليه على أنه « مفهوم النص » فى مجمل الكتاب ، لا من منظور الفكر المخالف للكتاب بكل أشكاله ولا من منظور الكتاب بكل أبوابه .

وأحسب أن تقديم « مفهوم » للنص لم يكن غاية الكتاب الأولى ، فالكتاب يظل ــ فى المحل الأول ، وعلى سبيل التغليب ــ قراءة جديدة للمادة التى يحتوى عليها كتابا الإتقان للسيوطى والبرهان للزركشى فى علوم القرآن ، وذلك بقصد أن يثبت الكتاب أطروحته المركزية ، من خلال وضع المادة القديمة لعلوم القرآن تحت عدسات القراءة المعاصرة . هذه الأطروحة التى تقوم على إثبات الكيفية التى وقعت بها المناقلة السببية بين القرآن والواقع اقتضت دراسة معنى الوحى وعلاقته بالمرسل الأول الذى تلقاه وخصائص المدنى والمكى وأسباب النزول والناسخ

والمنسوخ .. الخ ، أى ما يقع فى منطقة ما قبل النص ، أو ما يمكن تسميته دراسة أدوات فهم القرآن ، أو علوم الأداة التى تعين على فهم النص وليس تقديم مفهوم للنص ، بالمعنى النظرى الذى يشير إليه مصطلح « المفهوم » . بعبارة أخرى . إن الدراسة داخلة فى آليات القراءة التطبيقية وليس أصول القراءة النظرية ، على نحو لا يجعل من الكتاب دراسة موضوعها « مفهوم » النص بل كيفية « فهم » طائفة من أهل السلف للنص ، من خلال مجموعة من الأدوات التى أصلوها واستخدموها فى آن . وفرق بين أن تكون « أدوات الفهم » موضوعا للدرس وأن يكون « المفهوم » نفسه هو الموضوع .

هذا الفرق يلفتنا إلى مجموعة من الأسئلة التى لايملك القارىء للكتاب سوى أن يطرحها على نفسه ، أثناء القراءة وبعدها على السواء . وأول هذه الأسئلة يرتبط بما يطرحه الكتاب على قارئه ، فى التمهيد الخاص بالخطاب الدينى والمنهج العلمى ، حين يسأل ــ فى جدية وإخلاص ــ ما الإسلام ؟ والسؤال ، هنا ، ملتبس ، لا يشير إلى « الإسلام » من حيث هو « نص أول » إلهى ــ إذا استخدمنا مصطلح محمد أركون وأدونيس ــ أو الإسلام من حيث هو « نصوص ثوان » بشرية ، يتم إنتاجها من النص الأول . هذا الالتباس ليس هناك ما يحسمه على نحو صارم فى الكتاب ، فأداة التعريف التى تسبق « الإسلام » تظل حائمة فى سياق من المناقلة المتداخلة بين النص الأول والنصوص الثوانى .

هذا السؤال نفسه يجعلنا نطرح سؤالا آخر حول دلالة « النص » فى عنوان الكتاب ومتنه ، فليس هناك ما يصل دال « النص » بمدلول محدد ، على نحو يحق لنا أن نتساءل معه : هل يشير دال النص إلى القرآن ؟ أم أن دائرته أوسع ، تشمل القرآن والحديث ؟ أم أنها تتسع أكثر فأكثر لتشمل تأويل كليهما فى نسق كامل يغدو مرادفا للنص ؟ وإذا كان الأمر كذلك فإلى أى نص نشير : « السنى » أم « الاعتزالى » أم « الشيعى » أم « الخارجى » أم غير ذلك من نصوص ؟

قد يساعد فى الإجابة عن السؤال الاخير ــ دون أن يحسمها ــ أن نلاحظ أن الكتاب دراسة لمعطيات يحتوى عليها كتابان فى علوم القرآن ، لشافعيين من أهل السنة ، هما الزركشى والسيوطى ، وذلك أمر جعل الكتاب متجها إلى أهل السنة بالدرجة الأولى ، ومن منطلق وعى يتجه إلى الفكر المهيمن ليقوم بنقده وكشف أقنعته الايديولوجية . هذه الملاحظة تفسر قلة التصورات غير السنية لعلوم القرآن ، وتفسر تحوّل الكتاب إلى تعقيب على أهل السنة فى غير حالة . ولكن الملاحظة نفسها تولد أسئلة أخرى : عن « أهل السنة » الذين يتحولون إلى كتلة صماء أحادية الصفة ؛ وعن الجدل الذى لم يتوقف بين نسق الفكر المهيمن والأنساق الهامشية التى لم تكف عن مواجهته ؛ وعن تحولات الزمان وعلاقات المكان التى تفاعل معها النسق السنى ، فتحوّل من الأحادية إلى التعددية . مؤكد أننا ــ فى هذا المجال ــ أمام ثنائية أشبه بثنائية الثابت والمتحول . هذه الثنائية تنطوى عليها الأنساق السنية ،

وتنطوى عليها ـ فى الوقت نفسه ـ علاقة الأنساق السنية بغيرها من الأنساق الأخرى (الاعتزالية ، الشيعية ، الخارجية .. الخ) . وما كنا ننتظره من الكتاب هو أن يكشف لنا عن الجدل الذى تقوم عليه هذه الثنائية . فى داخل النسق السنى لعلوم القرآن ، وفى علاقة هذا النسق بغيره ، وكيف تحوّلت صفة هذا الجدل من « الجدلية » إلى « تصادمية » ادّت إلى القمع الذى تغلب به الثابت على المتحول داخل النسق نفسه ، وخارجه على السواء ، وقضى على كل محاولة عقلانية للاجتهاد أو الابتداع .

قد نقول إن كتاب « مفهوم النص » يستخدم « الجدل » فى مجال آخر ، هو مجال الأطروحة الأساسية عن « جدل النص والواقع » . ولكن هذا الاستخدام يثير السؤال عن الكيفية التى تتناول « الجدل » تناولا مجانيا ، زخرفيا فى هذا المجال ، فما نراه ـ فى الكتاب من علاقة بين النص والواقع لا يدخل فى باب الجدل (الديالكتيك) بل يدخل فى باب مناقلة السبب والنتيجة . أو العلة والمعلول . أعنى أن كون القرآن تشكّل بواقعه أولا ، ثم عاد ليسهم ـ مؤولا ـ فى تشكيل الواقع ، لا يدخل فى باب « الجدل » من حيث هو هو إلا على سبيل المسامحة والمجاز . وهل حقا وجد « جدل » بين النص والواقع أم « استجابة » من النص إلى الواقع ؟ وهل وجد حقا « جدل » بين النص والواقع فى حالة عودة النص لتشكيل الثقافة ، أم وجد « تأويل » للنص كى يفرض المؤول ـ بسطوة النص المؤوّل ـ معنى بعينه على الواقع ؟ إن الجدل حركة تتجاوز طرفيها المتناقضين (النص / الواقع ؟) فى مركب ثالث ، وهو تحول من تعريف إلى آخر ، فيما ذهب إليه هيجل . ونحن لسنا إزاء مركب ثالث فى حالة علاقة النص بالواقع ، أو حتى انتقال من تعريف إلى آخر بل إزاء مناقلة العلة والمعلول ، على مستوى « الاستجابة » فى النزول غير البشرى ، أو على مستوى « التأويل » فى الاستخدام البشرى .

وإذا أضفنا إلى ذلك أن الكتاب ينحاز انحيازا واضحا إلى المعتزلة ، فى تعليقه على أهل السنة ، ويضع المعتزلة فى بنية تراتب تكشف عن « رجعية » النسق السنى ، فإن هذا الانحياز نفسه يولّد سؤالا آخر عن المعتزلة الذين يتجلون خارج الزمان والمكان فى الكتاب ، وبعيداً عن أفلاك « الواقع » التى يسعى الكتاب إلى أن يشدنا إليها فى كل الأحوال . هل يرجع الأمر فى ذلك إلى أن مؤلف الكتاب له دراسة قيمة ، سابقة ، عن المعتزلة ، بعنوان « الاتجاه العقلى فى التفسير» فآثر أن يترك الاعتزال مجملا ، على سبيل الإحالة إلى نص سابق مسكوت عنه ؟ ولكن إذا تركنا نقد طوائف المعتزلة ـ فى واقعها المتعدد ـ لأهل السنة ، فماذا عن الطوائف المعارضة ، المغايرة ، الهامشية ، بل عن هؤلاء الذين كانوا ينطلقون من خارج دائرة التسليم بالنص الأول نفسه ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحسب أن هـذا السؤال الأخير يكشف عن طبيعـة النظرة المركزية التى ينطـوى عليها الكتـاب ، أعنى أن الآليات العقلية التى ينبنى بهـا الكتاب تقـوم على منطق مضمن مؤداه أن كل شىء لابد أن يكون له مركز ، واحد ، كأنه العلة الأولى ، المطلقة ، التى تحجب وجود ماعداها ، بل التى لاوجود لأى علـة سواهـا ، والتى لاتنقسم على نفسها أو تتصارع فى ذاتها ، أو مع غيرها الذى لابد أن يكون له حضور مهما كان حجمه الحقيقى أو المؤوّل . هذا المنطق من التفكير يجعل من الحضـور السنى فى الكتاب حضورا ميتافيـزيقيا ، يخـل بمبرر استخـدام مصطلح « الجدل » الذى ينسرب فى الكتاب نغمة متكررة الرجع ، وذلك بالمعنى الذى يجعل الطرف الثانى الذى يتجادل معه الفكر السنى ، أو يتصارع ، أو يتقابل ، غائبا ، ساقطا فى نفس الهوة الإيديولوجية التى أسقطه فيها الفكر السنى نفسـه . وأكاد أقـول إن نقـد النسق السنى يتحـول - لاشعوريا - إلى مرآة ينعكس عليها هذا النسق فلا يرى هـو ، ولانرى معـه ، سوى مجتـلاه ، مع أن مـواجهته الحقيقية ينبغى أن تكون بتحـويل نقيضـه الهامشى إلى ما يشبه الدرع الذى واجه به برسيوس حضور الميدوزا .

وما دمت أتحدث عن المواجهة ودرعها فيجب أن نذكر ما يطلق عليه الكتاب « الوعى العلمى » . إن الكتاب يذكر لنا صراحة : « إن البحث عن مفهوم للنص ... بحث عن البعد الذى يمكن أن يساعدنـا فى الاقتراب من صيـاغة الـوعى العلمى بهـذا التـراث » (ص ١٢) . ويكـرر الكتاب : « إن الدراسة الأدبية - ومحورها مفهوم النص - هى الكفيلـة بتحقيق وعى علمى » (ص ١٣) . وهنا ، لايملك القارىء سوى أن يسأل : أليس هذا قلبا للأمور ووضعا للعربة أمام الحصان ؟ إن « الوعى العلمى » هو المنظومة التحتية ، الأساس المعـرفى ، الذى ننطلق منـه لنقترب من مفهوم النص . وبالقدر نفسـه ، فإن الـوعى العلمى هـو الكفيـل بتحقيق الـدراسـة الأدبيـة وليس العكس .

ولا أريد أن أتوقف عند « الوعى العلمى » طويلا ، فهو صياغة اعتزالية معاصرة ، كما أشرت من قبل ، تنطلق من مناقلة قانون العلية أو السببية بلوازمه المنطقية ، ودمج هذا القانون فى سياق عقلانى يصل معانى العدل بالتوحيد من منظور اجتماعى ، لايكف عن الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر فى سياقاتهما العصرية . ولكن مايلفت النظر ، حقا ، هو علاقة هذا الوعى العلمى بالإيديولوجيا . إنه يظل نقيضا لها طوال صفحات الكتـاب ، تمامـا كما يـنـاقض الـوعى الصحيح الـوعى الزائف . ولكن هـذا التناقض الحاسم يهتز ، حين يحدد الكتاب معيار « المـوضوعيـة العلمية » ، أو « الموضوعية الثقـافية » ، فى التفسـير أو التأويل ، فيؤكد نسبيتها وذلك أمر مقبول . غير أنه يجر هذه النسبية إلى منطقة إنشائية ، غائمة ، مراوغة ، عندما يتحـدث عن « استغراق » القـارىء فى النص ، دون أن يوضح المستويات المعقدة لعلاقة الذات بالموضوع فى هذا الاستغراق ، وسياقات التناص التى تندرج فيها كل من الذات والموضوع على السواء ، وذلك بالمعنى الذى يحوّل تداخل الآفـاق فى « الاستغراق » إلى لغـة علمية وليست إيديولوجية ؛ أو يدرك الوحدة بين الذات والموضوع ، ومن ثم مـوقف البـاحث من بحثـه ، حيث الـذات هى بعض الموضوع ، والموضوع هو بعض الذات ، فى مركب الوحدة الكلية بين الذات والموضوع فى مستوياتها الجدلية المعقدة التى لابد من تحديـدها . بعبـارة أخرى ، أليس الفكـر السنى (الموضوع) هو جزء من مكونات لاوعى الباحث (الذات) بحكم المربى والتعليم والنسق الثقافى المهيمن الذى لايفارق لاوعى الباحث حتى فى حالة نقده له ؟ وإذا تركنا الباحث إلى القارىء وعلاقته بالموضوع المقروء ، فما الذى يترسب من القراءات السابقـة فى قراءتـه للمقروء نفسه ؟ وما المناطق المتداخلة بينه وهذا المقروء ذاته ؟ وهل

يستطيع هذا القارىء أن يقرأ خارج الأفق الثقافى الذى يعيشه ؟ وإلى أى مدى يمكن للمقروء أن ينقرىء خارج هذا الأفق الخاص بإنتاجه ؟

إن دلالة « الاستغراق » تنجرف إلى الإيديولوجيا فى غيبة إجابة عن هذا كله ، فيغرق النص ، أو يشحب حضوره ، ولا نرى سوى « القارىء الممتاز » (وقد وجد بعض ناقدى ريفاتير فى هذا المفهوم شبهة نخبوية طبقية غير ديمقراطية) الذى يستند إلى مناخ ديمقراطى شعبى حقيقى فى عصره ، والذى لابد أن يجد فى النص ـ السابق الوجود ـ ما يستجيب إلى مصالح الأمة ـ فى عصرها اللاحق الوجود .

أن كتاب « مفهوم النص » يؤكد فى أحد سياقاته ، أن النص القرآنى هو نص الإسلام ، وهو أمر يترتب عليه أن الهدف الثانى من الكتاب هو محاولة تحديد « مفهوم موضوعى للإسلام » ، مفهوم « يتجاوز الطروح الايديولوجية من القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة فى الواقع العربى الإسلامى » . (ص ٢٢) . ورغم تقدير المرء لهذا الهدف الجميل الذى يحلم به المشروع الكلى الذى ينطوى عليه الكتاب ويشير إلى الرغبة فى تحقيقه مستقبلا ، فإن المرء لايملك سوى التساؤل عن الكيفية التى يمكن أن يتحقق بها هذا الهدف الذى يمثل الكتاب خطوة لتحقيقه . وهل يمكن أن نتوقع حضور « النص القرآنى » بعيدا عن النصوص الثوانى التى أعادت إنتاجه تأويلا وتفسيرا ، ومنعزلا عنها ، فى وعى أى مستقبل معاصر له ؟ وهل يمكن ، حقا ، أن نحدد « المفهوم الموضوعى للإسلام » بعيدا عن علاقات التناص المعقدة ، فى شبكة لايفارق فيها النص تأويلاته ، ولا نقدر معها أن نواجهه من درجة الصفر ؟ إن أى مفهوم موضوعى للإسلام لا يمكن « أن يتجاوز » الطروح الإيديولوجية التى قدمتها القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة من هذا المنظور ، خصوصا حين نضع فى اعتبارنا أن حال وجود النص لاينفصل عن من يستقبله ، وأن القارىء هو بعض وجود النص ومضمر فيه ، لأن هذا القارىء (أو المفسِّر أو المؤوِّل) ـ فضلا عن أنه بعض وجود النص ـ يظل معلقا فى نسيج من علاقات التناص التى تصله ، حتما ، بكل الطروح الإيديولوجية السابقة على مواجهته للنص ، والمنسربة فى الحضور الآنى لهذه المواجهة ، لأنها جزء من مكونات لاوعى هذا القارىء ـ على الأقل ـ بهذا النص . والمعضلة الحقيقية فى تحقيق « المفهوم الموضوعى للإسلام » تتمثل فى مواجهة ذلك ، تحديدا ، والبدء منه .

وإذا تأملنا هذه المعضلة من منظور « الوعى العلمى » الذى يلح الكتاب على تكراره ، واجهتنا الضدية الحادة التى ينفصل بها « العلم » عن « الإيديولوجيا » ، كما ينفصل الأبيض الناصع عن الأسود الساطع . ولكن ماذا إذا لم يتبين الخيط الأبيض من الأسود على هذا النحو ؟ وماذا عن الفارق بين مفهوم « العلم » نفسه فى العلوم الطبيعيه والعلوم الانسانية ـ الاجتماعية ؟ وماذا عن الوحدة الكلية التى تربط بين ذات الباحث وموضوع بحثه

● ●

فى العلوم الإنسانية والاجتماعية فتمايز بين هذه العلوم ، معرفيا ، والعلوم الطبيعية ؟ هل نعقل « الوعى العلمى » بالنسبية ، بالقدر الذى رددنا به « الموضوعية العلمية » إلى « الموضوعية الثقافية المرهونة بالزمان والمكان لا الموضوعية المطلقة » (ص ٢٧١) . ولكن ما مدى « النسبية » فى هذه الموضوعية الأخيرة ؟ وهل تخرج منها الإيديولوجيا أم تدخل فيها بمقدار نسبيتها ؟ وكيف نقوم بمعايرتها والتأكد من علميتها (النسبية) ؟ هل يكفى أن يكون الإطار المرجعى ، هنا ، هو التعبير عن مصلحة الأغلبية التى تمثل مصالح الأمة ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فكيف نسقط البعد الاجتماعى لمصلحة الأمة على البعد المعرفى للوعى الذى يصوغ هذه المصلحة ، دون أن نقع فى الإيديولوجيا ؟ إن الإجابة أعقد من أن يحلها تكرار مصطلح « الوعى العلمى » دون أن يستند إلى « علم » محدد ، بالمعنى الذى تنطوى عليه العلوم الاجتماعية ـ الإنسانية المعاصرة .

وإذا تأملنا ، أخيرا ، كيف ينعكس « الوعى العلمى » ، من زوايته المنطقية ، على بنية أبواب الكتاب ، واجهنا سؤال عن استنفاد الباب الأول للثنائية التى انطوت عليها مناقلة قانون العلّية ، من منظور تشكل النص بواقعه ثم عودته لتشكيل هذا الواقع . وإذا تركنا معنى الواقع فى تاريخيته إلى الثنائية العلّية نفسها ، تساءلنا لماذا لم يقتصر الباب الأول على تشكل النص بواقعه ، بحيث يفرغ الباب الثانى للتجليات التاريخية لتشكيل النص (المؤوّل) لأشكال الواقع المتعاقبة ؟ إن التمييز بين الطرفين إجراء منهجى يضع النص القرآنى من ناحية وتجلياته التأويلية من ناحية ثانية فى سياق تاريخى ، واضح ، يحقق معنى « الوعى العلمى » بأكثر من دلالة . وإذا تركنا الباب الأول إلى الثانى الذى يرد آليات النص إلى الإعجاز والمناسبة . بين الآيات والسور ، والغموض والوضوح ، والعام والخاص ، والتفسير والتأويل ، حق لنا أن نسأل عن معنى « الآليات » : أهو الخصائص التى يقوم بها النص ؟ أم التقنيات التى تعين على فهمه ؟ أم هو الاثنتان معا ، فى الدلالة التى تلتبس فيها الخاصية (الغموض / الوضوح ، العام / الخاص) بالتقنية التى تعين على الفهم (التفسير والتأويل) ؟ وما الفارق بين هذه التقنيات أو الخصائص وبين ثنائيات المكى / المدنى ، والناسخ / المنسوخ التى لم تندرج تحت عنوان الآليات ؟

وإذا أسقطنا البنية المتكررة للبابين الأول والثانى من الكتاب على الثالث، واجهنا السؤال عن مغايرة البنية فى الباب الثالث الذى هو بناء مخالف كل المخالفة ؟ هل نحن ـ فى هذا الباب ـ إزاء بحث عن الغزالى أضيف إلى الكتاب من خارجه ، دون أن يتشكل ـ عضويا ـ من اطراد بنائه ؟ وأهم من ذلك لماذا انتقلنا من رصد الظاهرة الجماعية التى تعكس واقعا إلى فرد صار نسقه مهيمنا على الفكر الدينى ؟ وعندئذ يأتى السؤال الأخير : أهو نسق الغزالى ، وحده ، أم نسق المؤسسات الأوسع التى انتسب إليها الغزالى فى علاقتها بالتاريخ ؟ ألم يكن الأقرب إلى « الوعى العلمى » أن نترك السؤال : « لماذا هيمن فكر الغزالى على الخطاب المسيطر هيمنة تامة ؟ إلى السؤال : « لماذا تغلب الخطاب الإسلامى التقليدى على سائر أنواع الخطاب الاجتماعى » ؟

إن الأسئلة السابقة ، وغيرها من المضمر أو المسكوت عنه ، تنطلق كلها من منطق الإيمان بأهمية كتاب « مفهوم النص » ، والأمل فى أن يصل المشروع الذى يومىء إليه الكتاب على سبيل التضمن أو اللزوم إلى أقصى درجات تكامله واكتماله ، فهى أسئلة مبعثها أن الإنجاز القيّم الذى حققّه الكتاب يشى بآفاق أكثر وعدا ، فنحن إزاء كتاب يشدنا إعجابنا بما تحقق منه إلى ما يمكن أن يتحقق به .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« أحرقت قلبى انوار وجودك »

السَمَع والراح
داغِذا الأرواح
والخلِ مرتاح
والشجَى حيران

النقوش العربية الخطوط وقطع الخيامية الغليظة الحمراء الزرقاء البيضاء جـدران القماش فى الميـاتم والأفراح فى المعازى وليالى الأنس ، السرادق تتدلىٰ حواليه حبال المصابيح المدورة من حبّات زجاجية لامعة ملونة وبذيئة يضربها هواء الليل ولاتنطفىء ، عقود مرتخية على بطنٍ غامض الانتساب ، تغرقه بضوءٍ جارح الكريات ، موج جافّ نافذ الوقع .

وهذا العازف ، محنيا على عوده الدافىء المستكين على حِجْره بضعةٌ حميمةٌ منه ، منبع النشوة ، وأداتها ، ومصبّها معاً .

لا شكّ تجاوز الستّين ، بكثير .

شعره رماديّ أسود أملح ، ناعمٌ وحىّ ، عيناه ضيقتان مدفونتان فى نورهما الداخلىّ المتّقد ، وجفناه ثقيلان هل يحميان نارهما الخاصة ؟

سحرنى وجهه المغضن بتجاعيد رقيقة ، مشقوقة دون أن تنفذ للعظم ، وجه جميل ومنطوٍ على دخيلته انطواءً نهائياً ، شفتاه حادتان ، فى صرامة الموسيقى التى أصبحت هى نفسها جسمَه النحيل .

لمحت ظهره القائم المشدود فى السموكنج الأسود ، والبابيون تتدلى عقدته الحريرية الواسعة مرتخية على قميص ناصع البياض .

أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟

مؤدٍّ كامل . فَنِيَ فى الموسيقى الجسدُ المصفى من لُوثاته إلا واحدة .

أيحمل فى حناياه فناناً مؤعوداً بلا بعثٍ أبداً ؟

منطوٍ على أكاديميته التى لَقِنها حتى أصبحت فطرة ، من أيام معهد الموسيقىٰ العربية ؟ كأنها طوق نجاةٍ لا يغوصُ ، لكنه تجاوزها ، أصبحت موسيقاه إلهاما يومياً وليلياً حلماً يجرى مجرىٰ دم الحياة نفسه .

سألتُ فى سرّى : بم كان يحلم أن يفعل ، طوال هذه السنين ؟ وماذا فعل بها ؟

فيم كانت حياته ؟ وفيم انقضت ؟ وهل انقضتْ أحلامه ـ لا شك كانت هناك ـ أم هى ماثلة لاتمضى ؟

لا أراه ، لا أستطيع أن أراه ، بالجلابية ، فى بيت قديم عالٍ براح ، بزجاج ملوّن مترب عتيق ، وراء جامع السيدة نفيسة ؟ ، هل مازال يأكل على الطبلّية التى رافقته أيام صباه وكفاحه ، أم هجرها الى أودة السُفرة فى شقةٍ ضيقة مودرن ؟ هل له أولاد وأحفاد ، يَوَدّونه أم يصدّون عنه ؟

هل اشتغل مع العوالم ولعب مع التخت العربى فى الأفراح والليالى الملاح ؟ هل طلع من شارع محمد على زمان ؟ أم تخرج حقاً من معهد الموسيقى العربية ؟ أكان يوما يحلم بالشهرة والمجد ؟ أم بالثروة والنساء ؟

أم بالفنّ ، فقط الفنّ ؟

أى بمعرفةٍ حميمة وسؤالٍ لا يعرف حتى أن يصوغ أنّه سؤال ؟

وهل أسقط ذلك كله من دمه ، أم هو مُقَوِّمه ، حتى النهاية ؟

ما الفاجع فى وجهه ؟وفى عمره ؟

لماذا إذن هذا الكمال فى أدائه موسيقاه ؟ هذا الفناء ؟

ألحياته غير هذا الفَنَاء معنى ؟

من اللاتى أحبهن ؟ أبقيت معه زوجة ، فى حارة من حوارى باب الخلق ، أو الحسينية ؟ فى شارعٍ خالٍ واسع تظلله أشجار الجميز فى الحلمية ؟ أم تراها ، إن كانت قد رافقته ، بالحُسنى أو ببلاءٍ لايكاد يُطاق ، قد غادرته الى حَفِير مهجور الآن ، او ينمو على كاهله الصبأر المسقىّ بطيب الذكرى ؟ فى الإمام ؟ أو الخليفة ؟ أكانت من حبيباته مُنْ رقّص بدنها الغض المشتهى على كل تأوه عوده وسجعه وحنينه ؟ أم كانت منهن من غنّت له ، فى الصهبة والصبا وصَهْلَلة الخمر العتيق ؟ فى دهبيّه على رقرقة مياه النيل أو فى دمدمتها بموج الفيضان الأحمر البهيج الغَضُوب ؟

أم انه لم يعرف من الحب إلا تلمسّه هذا العود الناعم الاستدارة وحسّ أصابعه المرهفة بموسيقى كأنما لا يسمعها غيره ، وكل سعيه اللاعج أن يسمعها معه الآخرون ؟

جنون الحب النهائى . الجنون بالله

جنون لامكافأة له إلا به ، وفيه .

قلت لها : عَرضية الكمال . الأداء الذى لن يتكرر أبداً . مُهدَر بعد أن يتحقق مرة واحدة لا سابق لها ، لا مثيل لها ، ولا يمكن أن يكون . لأن خلود الكمال هنا مستحيل . من يعرف كيف كانت تراجيديات ايسخيلوس وسوفوكليس تُغَنَّىٰ . وحتى اذا عرفنا ـ باستحالةٍ تكنولوجيةٍ أمكنتْ ـ فهى مرة واحدة عند الأوج ، لا تعود ، تبلغ حدّ الأبد ثم تقصر عنه إلى الأبد ، مهما قاربته المرة بعد المرة ، وحتىٰ اذا مسّت هذا الحدّ مرة أخرى مستحيلة فعلى نحو آخر ، ومن ثمّ فهومغاير .

قالت ؛ فى عكوفك على خلود عرضية الكمال هذا تفوح رائحة المومياءات وعَطَن المقابر القديمة فَوحَ الدفائن . أما حرية الحياة ، انطلاقها ، عرامتها ، فتعنى ضرورة انقضائها ايضاً . لكنها لا تعوَّض يا أخى ، مادام الكمال قد تحقق ـ ولو مرة واحدة ـ فما الذى نطلبه بعد ؟

قلت : الكمال ـ فى عرضيّته وفى ثبوته ـ الحقّ الوحيد . ومادام زائلاً ومستحيلاً ، فأين الحق ؟

قالت : الكمال المُخلَّد ، المثبت ، المتحجرّ ، نسخة . وليس أصلاً . شَبَح ، لا حقَّ فيه . انعكاس وليس توقداً لابد بطبيعته أن ينطفىء . الحياة ـ كالأداء ـ غير قابلة ، يا حبيبى ، للتجنيط .

قلت : كم تمنيت لو أن اللحظة ـ بكل حيويتها ـ لاتمضى .

انظرى هذا الكمال فى الأداء ـ كمال فِعْل الممثل ،العازف ، المرتل ، كمال فعل العاشق ، كمال الجنون ، مرة واحدةً ثم يبيد ويندثر ، أليس قاتلاً ؟ هو بحده وتعريفه زائلٌ ، لذلك قاتل . ساطع كالبرق ، لا يحدث أبداً مرتين . الفنّ ـ عَبْر نزواتِ الأداء ـ مختلف . لمادّة الفنّ ادعاء للخلود ، أو على الأقل ادعا للبقاء أطول قليلاً .

قالت : حتى فى هذا الخلود لمادة الفنّ الأصيلة ـ هل نقول هذا ؟ ـ أو ادعاء البقاء ، حتى هذا لا أعرف منه ـ كل مرة ـ إلاخبرةً عابرة ، غير متكررة ، خبرة هى منىّ أنا أداءٌ أيضاً ، هى فى كل مرة غير متكررة ، ذاهبة أيضاً الى غير رجوع . وماذا فى ذلك ؟ ألم تحدث ؟ فيم يعنينى بقاؤها ، خارجاً عنى ؟

قلت : بل أفتقد سارة برنار ، أفتقد شيكسبير الممثل لا الشاعر ، افتقد أداءاتٍ جاءت وراحت منذ عهد عاد ، آلاف الآلاف من الأداءات ، قيان الأصفهانى ومغنّوه الذين يغشى عليهم ساعة ثم تفيض أرواحهم أمام جنون الكمال . عازفات الهارب المصريات المنحوتات على الحجر ، صامتات الآن وإلىٰ الأبد ، المترنمات وفى أيديهن لميرا هيرميس والقيثارة العريقة ، أين أداؤهن ؟ أين كماله ؟ وكيف كان ؟ جنود الاوركسترات المجهولون ، قبل الكهرباء والاليكترونات وقبل أديسون ، أليس حراماً أن أداءهم قد مضى وانقضى ، كل مرة ، انقضاء تاما ومبرماً ؟ تراتيل الشمامسة ومزامير الأراخنة ، موتسارت عازفاً وسكوينسات هيرمانوس كونتراكتوس ، نای بيداس الارجريجومنتى وطرومبيتة هيرودوروس الميجارىّ ، قصائد سلامة حجازى لا أشباحها بخرفشاتها وخنّتها المعدنية وصداها الميكانيكىّ ، منشدو « ابو زيد » الهلالىّ علىٰ الربابة ، والمدائح النبوية على الأرغول والسمسميّة ، عبده الحامولى وعَنان الناطفى واسحاق الموصلى وتلميذه زرياب ،وبَذْل الجارية والمظ المصرية ومَتِيم الهاشمية وعلية بنت المهدى وجيْداء سيف الدولة وحبابة وعزة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الميلاء وخليدة المكّية .. أين هنّ وأين هم ؟ أعنى أين أداء ماتغنين به وما عزفوه ؟ وكل العشاق الذين قضوآ نحبهم بعد فعلٍ للعشق ، ؟ تتيماً وفقداناً للقلب فى موت العشق

قالت : يا مجنون .

قلت : أما لهذا الليل من آخِر ؟

ولا للشوق آخر .

طال السُرى ، وشطّت الشقّة ، واستحصد النأْى ، فأين المرأى ومتى المَعَاد ؟

أما الرصيفُ والصِنْوُ فقد كانت ساحةُ سيدنا الحسين ساحته ، وكانت فى الخمسينات براحاً وبراء من الديكور الهشّ الذى أوقعوها فيه ، ولما كناً نخرج من الفيشاوى القديم على وشّ الفْجر ، مع آلفريد ونجيب وحمدى وأخيه الأصغر عبد الله وصلاح عندما كان مدرسّاً مازال ، كان الميدان رحبته ، هو ، وملكوته ، تتخايل فيه مصابيح الشارع وقد أخذت تشحب ويصفرّ نورها استشرافاً لإشراقٍ وشيكٍ .

كان يلبس عدة جلاليب أحدها فوق الآخر ومع ذلك فإن عَظْم صدره المضلّع يظهر من ورائها جميعاً ، يمشى حافياً على الأسفلت ، قدماه سوداوان تقريباً مفلطحتان تقريباً أصابعهما عريضة خشنة الأظافر . ويربط وسطه بحبل غسيل .

أشعث الشعر ، طبعاً ، وجهه طويل وداكن السمرة وضاو . قشف الهيئة ولكنه منير وهادىء السطوع من داخله ، وخُلقانِه المتهتكة لا تضيره ولاتنال من حُسن ما فى طلعته .

كان صموتاً ، ولكنه فجأة صرخ فى هدأة آخر الليل أول الفجر ، ولصيحته صدىً فى الساحة الخاوية :

ـــ مش أنا ، مش أنا ، هُوَّهْ . !

لا يبرىء نفسه من إثم ، بل فخور على نحوٍما بالانتساب ، بل بالتوحُّد .

ثم انحنى على نفسه ، كأنه يناجيها ـ أو يناجى من يقطن فيهاويملؤها ، بلا حِوَل ولانقلة ، وهمس :

يا حبيبى ، يا بويا . يا بويا ...

ثم صاح من جديد من قلب محروق :

ـــ مش أنا .. هوه .. أنا .. هوه ..

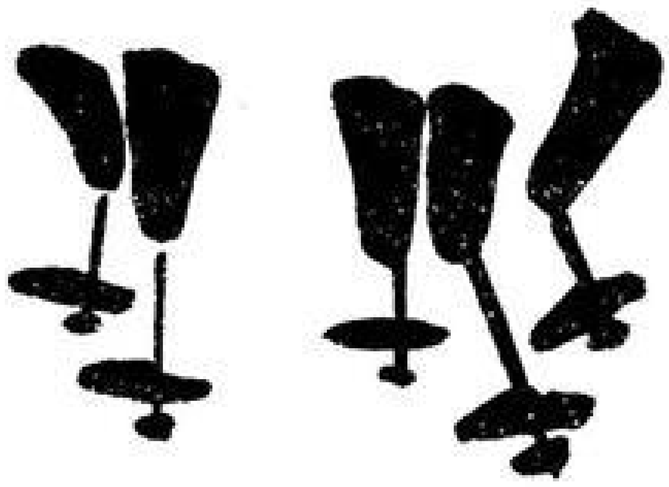
دعاه باسمه ، وهو غيره ، وهو نفسه .

أَطَارَ طائراً كان يكِنّ فى كِنّ صدرى .

وكلما سمعتُ النداء انشرخ قلبى ، وندّ النداء عنىّ

انطفأت مصابيح الميدان مرة واحدة ، بصوت طقطقةٍ مكتومة متتالية ، كأنما انكسرت من صرخة وجده ونشوته وشِقْوته معاً . غيمت السماء فوقه ، لم يعد إلا نور شحوب الفجر ـ كأنه جُوّانىّ ـ ينشق عنه حب عظيم .

يا حبيبى .. يا حبيبى .



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمعتها منه بأصوات ونغماتٍ متراوحة من النقيض الى النقيض ، أصوات نداءٍ وتوجُّعٍ واستنجاد وشهوة ، أصوات أمانٍ وتحدٍ ونشوةٍ وامتثال وألمٍ وسعادة مُوجَعة كأنها فى لحظة القذف الأخيرة . من أين جاءت له هذه الموسيقات الشتىٰ ؟ كلها متآلفة مع ذلك يعزفها شوقٌ مُحْيٍ وقَتول .

ليس فيه موعود ، كله حىّ لا مكان فى داخله لدفين ، أُقنومٌ من أقانيم نارٍ متقدة فى مادة الجمرة الواحدة المتماسكة هو والأب وروح الجنون . لم يَعُدْ ثمّ حجاز بين الإلهام والأداءً ، قُدُّوس الحسين الرثُّ الذى يضحكون عليه ويعيّرونه وتعبره النظرات بازدراء ، بل أسوأ ، بلا اهتمام .

جاءت نداءات الفجر وترددات لَغَطه فى الميدان تصطدم بالجدران السامقة وتتزل من المئذنة البيزنطية التى تطعن السحاب طعنة الحبّ الدائمة ، حىّ على الصلاة وباعة الإفطار : لوز ، المدمّس يالوز ، الله أكبر ، أشهد أنّ .. وكانت أعمدة الجامع الرشيقة المتتابعة وصحنه المكسوّ بالسجاد ، عتبته الرخامية البيضاء وقناديله المدلاّة من السقف العالى أَرْوَحَ فى حِسى من نجوم الليل المشتبكة متواترة برسالةٍ تحمل الآن هدهدة المخاوف والهواجس مريحةً وداعيةً الى سلامٍ عزيز .

ثم تتقطعنى صرخات باعة الأخبار وأقاويل الساسة ودعوات التحريض أهرام مصرى الزمان الوفد الوفد والمرأة المكحولة المقموطة الرأس بعصابةٍ سوداء لها ترتر صفيح يبدو خفيف الوزن هفهافاً ، وصدرها ناهض وراء القميص البمبى الباهت خشن النسيج فى بياض الفجر ، تحت تقويرة فستانها الأسود الذى سفَّ أسفلُه تراب الساحة . تنضح عيناها بشهوية خاصة مكتومة ومفضوحة معا : خد منى واذكُر حبيبك ، مَلْبن والنبى ، مهلبيةً جاءت على مَهَل ذئاب النهار وحملانه معاً عساكر المرور وصبيان مطاعم الفتة والكوارع والكباب باعة السبح والعطور والبخور و « تمسح يابيه » العيال البوهيجية بصناديقهم الملونة وزجاجات البوية والعلب المسطحة الدائرية والقهوجية يرفعون الأبواب ويمسحون النصبة وينزلون الكراسى من على الموائد الرخام والأكشاك السهرانة طول الليل أطفأت أنوارها صحو حياة الميدان يعود اليه أما حضور الجنون فيذوب فى نور اقتحام الصبح .

صرخته الأخيرة سمعتها لآخر مرة :
ــ إنْتَ ، هُوَّ انْتَ . كُلّه من تحت راسك انْتَ .
قلت : ارتفعت الحشمة عندما تمّت شروط المحبة .
كما ينبغى أن يكون .
مباحٌ ـ بل منشودٌ ـ أن تتهتك فى الغرام .
لا تهتك قلبى حتى التمزق الأخير ، لا تهتكه ، لم يعد فيه خيط على خيط وليست الهتيكة من شيمتك .
لا ، بل لسنا نفعل إلاها
اجفُنى ما شئت . ابعدْ عنى ، اصمت حتى ما أسمع منك صوتاً ، لا تنتقصُ محبتى . أنت السبب .
لوعة المُسارَّة ، كأنما لا يريد أن يسمعه أحد الاه .

يقف تحت القُبّة ، السماء الجرداء ليس فيها شيء .
ويهتف : يا حبيبى .
قناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طقطقة متعاقبة ، كأنها طلقات رصاص .
وتكسرت كلها .
سقط الزجاج وانطلقت شرارات الكهرباء الحمراء الخاطفة ، بقرقعة خافتة .

وساد ظلام ما قبل الفجر .
قرأت فى « المصرى » أنه عُثر على المدعو متولى ولا يعرف له لقب وقد مات متأثراً بطعنةٍ من آلة حادة ، نافذة إلى القلب . قال الشهود إن القتيل كان من مجاذيب الحسين المعروفين ولم توجد فى حوزته أوراق تدل على شخصيته . واستدل بعض الأهالى على أنه كان منذ مدة طويلة يعزف فى الأفراح مع فِـرَق العوالم فى شارع محمد على ، ولم تصل التحريات حتى الآن إلى دليل قاطع على هويته .

كان حد السكين مرهفاً وعذباً وهى تغوص فى قلبى . لا ألم ، بل حسّ حاد بارد سرعان ما انجاب ، خطفة برق فى عمق اللحم دفق الدم انبجاسٌ داخلىٌ يغرقنى بسائل ثقيل حارّ ويدى محيطةٌ ، بإحكام ، بالمقبض ، أحس تدوير الخشب وملاسته ودفئه .

رسائل الشوق التى أكبتها ، لولا البعاد لبلغتهُا فاكِ
هذا القلب الأبلق الفرد تعتوره جُثُومُ الذِكرَ فلا تنال منه أبداً ولا تريم .
الشوق يقتله
مازلت أحس ضغطة شفتيها حوله . أحسها تستطعمه ، بل يسرى فى جسمها كله فيصبحَ ، هُوَ ، هِىَ ، سخونة تتنفسها فى الحرز الحريز والنداوة المبلولة الحارة نشوة توحُّد منزَّهٍ عن منفعة اللذة وهو فى ذُرَىً منها متعاقبة ، توحُّدٍ محتوم .
فى الزمن الآخر كنت قد هتفت ، مُجدِّفاً قليلاً ومغاليا قليلاً بلا شك ، دون أن أعى ، فى حُميّا عرام كمال نشوتى :
ـــ الآن لا أريد منك شيئاً . لا منك ولا من ملائكتك ، ولا أخشى منك شيئاً ، لا منك ولا من شياطينك . الآن اكتمل لى كل شيء . ولن تحمل لى الحياةُ شيئاً بعد . لأننى عرفت الوحدة بك . لا ، لم أكن مغالياً فى كثير أو قليل .
هذا بالضبط ما كنت أعنيه .
وكان الزجاج مقفلاً علينا يسُكت أصوات العالم فى الخارج ويغمـر جسمينا بمـوسيقى حسية داخليـة لا توصف .
لم يزد حبى إلا تمادياً
الى أين مضينا ؟
وتفرقت بنا المسالك ؟

قالت : لماذا تصر على أن يكون الجنس إلّهياً ، ميتافيزيقياً على الأقل ؟ الجنس هو الجنس . لا غيره . ممتع صحيح ، وعظيم ، ومرتبط بحب يزيده غنى ، ولا شك فيه ،ولكنه ليس إلا فعل الجنس .

قلت بإيجاز وقطع ، على غيرٍ عادتى :

ـــ غير صحيح .

كلٌ يجن بالله على طريقته .

صحيحٌ ان كل شيء فيه مسّ الإلّه .

أما هذا فهو الإلّهى ، نفسه ، لا ريب عندى

ونشوات إلّهيّة قليلة اخرى .

أما النور فقد كان مطفأً فى كوبرى السلطان ، أعمدته الحديدية الباذخة رصينة الزخرفة تلتمع فى نـور السماء وحده ، والنيل قد انحسر ، وهبط ، ماؤه رصاصىٌ ، رصاصى قاتم وثقيل ، قليل الرقرقة ، مازالت فيه مع ذلك اثارة من الألوهة المهدَرة . هل غاضت دموع رعٍ ؟ هل يظل حابى مصفداً بين جسرين حجريين مستنفد القُوى ،بعيداً عن منابعه ؟ ألم يخلق الإلّه القديم كل البشر من قطر دمـوعه ومنهـا كان النيـل يفيض ؟ سيل الـدموع الآن محبوس ومتصاعد وعقيم .

كانت أنوار المصابيح الخلفية للسيارات ، أمامنا والى جانبينا ، حمراء ميكانيكية النور متتالية تـومض بنبضٍ بارد وتتحرك بصمت فى عمق الليل ، النور الأحمر يسقط على وجهها الأسمر المستدير المحايد فى جماله الأسيلٍ ، النور الأحمر ينساب وينسال على شعرها الأسود المتسدل .

ـــ كيمى كيمى

صرختى جرحى المفتوح .

أما الكوبرى فمازال فى الظلام ، كأنه هو الذى يتحرك بنا لا السياره الفولكس القديمـة الحميمة التى ضاعت ، فكأنما ، هذه القوقعة المغلقة الزجاج علينا ، هى الأرض قد ثبتت فى لحظة وتأبدت .

شعر كل شعراء العالم ، الذى لن أقراه أبداً ، فى الجنون بالله ، بجوهرته الدقيقة الواحدة مغروسةً مازالت فى السويداء أم نزعت منى ؟

الدم الأسود الشحيح يتقطر من الثقب الذى تركته ماسة الشعر القاطعة ماسة الحب القاطعة .

افر من وجدى .

إلام المفر ؟

كم ركبت الهوى وشطت بى سكراته .

مازلتَ ـ بعد هذا العمر ـ تضحكنى قليلاً .

لماذا تأخذ هذا ـ كله ـ مأخذ الجدّ ، أكثر قليلاً مما ينبغى ؟

أليس هذا ساذجاً الى حدٍ ما .

لأن هذا كله جدىٌ فى النهاية ، جدىٌ حقاً ، للغاية ، مهما ضحكتَ منه أو عليه ، ثم إن مجرد سؤالِكَ هذا ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا يعنى ؟ يعنى أنك فعلا توقن بهذه الجدية كلها .

أم أنك تتحفظ عليها ؟

وكأننى أريد أن أخرج من شوارع الظلام ، من تلك الطرق والسكك والحوارى والساحات التى تضيق حولى وما انى أذرعها ليلاً فى نومى وفى اختناقات فَجرى وفُحْشى اتخبط بين حيطان بيوتها ، أطرقها ولا أنى أعود اليها ، وأعود ؛ مرة بعد مرة ، لاخلاص منها ابداً .

سئمت الضرب العقيم فى شوارع الحلم والنوم التى أعود إليها ، برغمى . كما أعود الى بيت لى متواشج الدروب متشابك المسالك أعرفها كلها حق المعرفة ودائماً جديدة علىّ غير مطروقة ، أريد أن أخرج منها ، أين المخرج ؟

أعرف أنها وهَمْ ولكن لا حس عندى الا بوطأة الحقيقة الرازحة فيها وأنا فى ضلالى وتيهى ولوعة بحثى عن المخرج جاحدةً هذه الشوارع المألوفة كأنها الشوارع المفضية إلى بيتى الذى لا أجده ولا أصل اليه وأعرف مع ذلك أنه هناك شوارع الحلم الخارقة أكثر وجوداً من اى موضع آخر فى اى عالم آخر .

كأننى أريد الشمس . أين هى ؟

كأننى أريد أن أحترق فى صيفها ، فلا يبقىٰ من جسمى ـ هذا المعذّبى ـ شىء .

لأنه مكتوب أن أزهار الجنون الوحشية لا تتفتحُ إلا فى الحلم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

ـ « دعا باسم ليلى غيرها فكأنما أطار بقلبى طائراً كان فى صدرى » المجنون

ـ « وحبك مايزدادْ إلا تمادياً » العرجى

ـ « رأيت سحنوناً يتكلم فى المحبة فتكسرت قناديل المسجد كلها » ابن مسروق

محمد ابراهيم أبو سنة

ذاكـــرة الياســـمين

كان يمضى إلى نرجسٍ فى البرارى

... يظلّله بالحنين

وكان يشاكسه بالأغانى ..

... ويلقى عليه النجوم التى .

.. أزهرت فى العيون

كان يهفو إلى فرح طاعن ..

.. فى الأساطير منذ صباه ..

.. الذى يسكن الآن ..

... ذاكرة الياسمين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. . .

كان يلقى هواهُ

.. يفسر أحلامه فى اشتباك اليدين

فى اشتعال الربيع المؤجج ..

.. فى نظرتين

فى التفاف الغصون على زهرها

فى انصهار القلوب على شفتين

كان يمضى على رسله ..

.. للفضاء الذى يتمدد فى روحه .

يتجمد فى عينه ... دمعتين

خالفته المسافاتُ ... فانشق ..

بين مفارقها ..

غنوةً غنوةً ..

ترتديها الفصول

كان يجلس خلف طفولته ..

... خنجرٌ لا يزول

ووراء رجولته شاعرٌ

حين يهفو يقول

أسلمته الميادين للطرق الضيّقة

أسلمته السهول لأغوارها المحرقة

أسلمته الدروب إلى غيرها

فارقته البرارى بأمطارها

فاجأته الأفاعى ..

... بأسرارها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاجأته فَلاَيَنَها ...

ثم غنى لها ... كى تنام بعيدا ...

.. عن العش ... عش اليمامات

حيث القمر

ساهرٌ فى الغصون

يغنى لأفراخها فى انتظار المطر

المساء الكئيب الذى يهبط ..

... الآن من شرفات العواصف ..

.. يغلق فى وجهه ..

... طرقات المدينة

إنه حائر باليمامات ...

... كيف سيطلقها فى سماء القرون

حرةً مثل ضوء المحبة

.. تهدل للعاشقين

حائر باليمامات يمضى

يزلزله خوفه

من عواء الذئاب

ممعن فى الحضور .... الغياب

ينتحى والعواصف ركنا ..

.. على بعد قرن من الحلم ..

يُخرجُ أشواقه من ثنايا ..

.. أباطيله

يعتريه الغروب

يعتريه النداء الأخير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للتى تنطوى فى انتظار المصير

أفسحى فى السماء التى....

.. فى عيونك ..

.. برجاً لهذا الشعاع المنير

اسألى البحرَ أن لا يضيع

أناشيده

فى خواء القواقع

اسألى القلب ألا ...

يذيب حرائقه

... فى المدامع

اسألى الريح لطفاً

بهذى اليماماتِ

تمضى بها سفن للزوابع

شرفة فوق صدر الظلام

شرفةً للنجوم ... التى لا تنام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خمرةٌ من كلام

تترقرق ..

بين شغاف الفؤاد الذى

ينزف ....

الحلم

ينقش أوهامه

فى الغمام

يتلألأ بين مرايا السنين

راكضاً كى يعود ..

ليسكن ذاكرةَ الياسمين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• •

الروكوكو

كيف بدأ وكيف انتهى

● **ما من شك فى ان الثروى الكامنة وراء (اسلوب الباروك) كانت من العنفوان بمكان بحيث ضمنت له الامتداد إلى القرن الثامن عشر ، فلقد تضافرت التغيرات الاجتماعية الجديدة والافكار المحدثة ، والتيارات الجمالية الناشئة ، تضافرت هذه كلها لتتضام مع قيم الأسلوب الباروكى الأساسية احيانا ، ولتشكّل وحدها احيانا اخرى مظاهر جديدة . ومع ذلك فمع رحيل لويس الرابع عشر علم ١٧١٥ ، كان اسلوب الباورك الأرستقراطى قد أشرف على نهايته التى تجلت فى بزوغ مرحلة طراز (الروكوكو) ، فإذا الوصىّ على عرش الوريث القاصر يخلّى قصر فرساى الفخم المهيب إلى مقر ملكى آخر بباريس ، ولم تعد رعاية الفنون بعدُ فى اسْر البلاط بل غدت فى حوزة مجتمع الموسرين من الباريسيين ذوى الترف والأناقة ، الذى كان يضم طبقتين : الطبقة العليا البورجوازية وطبقة الأرستقراطيين بالمدينة ، ثم كان على الفنانين ان يصلوا حبلهم بحبل هؤلاء .**

وخلال القرن الثامن عشر غدت الأوبرات ـ التى كان من بين مؤلفيها رامو **Rameau** وجلوك **Gluck** وموتسارت **Mozart** ـ تُعرض فى دور الأوبرا العامة حيث تلامس مناكب الطبقة الأرستقراطية مناكب البورجوازيين ، كما انتقلت الفنون من قاعات القصور الفخمة إلى الصالونات الأنيقة ، حيث عُدّت الرقة والجاذبية والرشاقة قيما جمالية تبزّ عظمة الأسلوب الباروكى وشموخه ، وغدا مزاج الناس بعد أن كان يُبْهَر بما فى القصور الشامخة من جلال ، أشد انبهارا بما تنطوى عليه الصالونات الصغيرة من رشاقة ورقة .

على ان الطراز الأرستقراطى لم يكن مقصوراً على باريس وحدها ، فلقد كانت البلاطات الأوربية ، ما بعُد منها وما قرُب ، تترسّم على نحو ما خُطى قصر فرساى الفنية عمارة وتصويراً واثاثا وازياء وسلوكا ، مثل بلاط كاترين العظمى فى روسيا وبلاط ماريا تيريزا فى فيينا . وكما كُتب للفن الفرنسى هذا الشيوع كذلك كُتب للغة الفرنسية هى الأخرى الشيوع ، فكان بلاط الأمراء والملوك ـ سواء فى بولندا أو ألمانيا أو الدانمرك وغيرها ـ يتحدث أفراده الفرنسية أكثر مما يتحدثون بلغات بلادهم . وفى بروسيا شيّد فردريك الأكبر قصرا وفق طراز الروكوكو فى بوتسدام ، وأطلق عليه اسما فرنسياً هو سان سوسى Sans Souci بمعنى : انزع عنك همومك . كذلك أمر ملك سكسونيا ببناء قصر زفنجر Swinger بدرسدن الذى يعد جوهرة فى الفن مستلهما الفن الفرنسى ، كما شيّد (الأمير ـ الأسقف) قصرا فى فورتزبورج Wurzburg آية فى الجمال والروعة مستوحياً الذوق الفرنسى . وكان للمؤلفين الفرنسيين مثل فولتير وجان جاك روسو جمهور عالمى يقرأ لهم ويسعى إلى كتبهم . وقُدر للرقصات الفرنسية أن تشيع فى حفلات القصور الأوربية أجمع ، كما هيمنت المسرحيات الفرنسية على كافة مسارح أوربا ـ ومع ذلك ظل جنوب ألمانيا والنمسا متأثرين بالطابع (الإيطالى) إلى حد كبير ، فإذا قصر شونبرون Schon-brunn بفيينا يشيّده مهندس إيطالى للامبراطورة ماريا تيريزا ، وإذا جدرانه تزينها اللوحات الإيطالية المصورة . كذلك رأينا الشاعر الإيطالى ميتاستازيو Metastasio يقوم فى أغلب الأحيان ـ دون الشعراء النمساويين ـ بنظم حوارات الأوبرات ، كما لم يكن يُعرض فى المسارح الملكية النمساوية إلا المسرحيات والأوبرات الإيطالية . وانبرى الجزويت أينما حلّوا بعيدا عن روما ، لمناهضة حركة الإصلاح الدينى ، يرسون نماذجهم الدينية التى تقابل النماذج الأرستقراطية وتضارعها .

وحين أصبحت المعارف العلمية والنظريات الاجتماعية التى نادى بها مفكرو العصر خلال القرن الثامن عشر مشاعا بين الطبقات المتعلمة ، اتسع نطاق (التفكير العقلانى) ، فإذا هو يتمخض عن حركة التنوير Enlightenment ، وهو مصطلح يعنى ما كان عليه الفن فيما بين سنتى ١٧١٥ و ١٧٨٩ حين شاع الامتزاج بين المذهبين العقلانى والأكاديمى ، كما يُطلق على عصر الحركة الفلسفية والأدبية فى غرب أوربا . وكانت هذه التسمية ، أصلا يُعنى ، بها الحركة الفلسفية بألمانيا التى تزعمها لسنج Lessing ومندلسون Mendelssohn لتحرير التربية والثقافة والعلوم من أغلال القيود الفكرية . كما كانت تطلق فى انجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التى تزعمها جون لوك John Locke ونيوتن Newton ، وفى فرنسا على مدرسة فولتير Voltaire . وكانت هذه الحركات الفلسفية جميعاً تشك فى سائر القيم التقليدية ، وتدعو إلى الانطلاق نحو الفردية المطلقة ، والأخذ بيد البشرية إلى التقدم والرقى ، والإيمان بالمناهج التجريبية للعلوم ، والرجوع إلى العقل فى كل شىء .

هذا المصطلح ـ أعنى مصطلح التنوير ـ يُظلّ تحته اتجاهات شتى ، مثل روح الابتكار والبحث العلمى والبدء فى إنشاء دوائر المعارف الموسوعية والنظرة التفاؤلية فيما يحيط بالإنسان . وكانت لتلك الحركة التنويرية قوة على دفع عجلة الاكتشافات العلمية التى أفاد منها رجال الأعمال وأقطاب الصناعة فى تنمية ثرواتهم ، فإذا العلوم

البحتـة لا تُغنى شيئا وحـدها إلا إذا غـدت فى خـدمـة التكنولوجيا وكل ما تصنعه يد الإنسان . وكان من اثر هذا أن تبنّت الطبقة الوسطى رعـاية الفنـون ، فللمرة الأولى اصبح الحديث عن البورجوازيـة روايةً ومسـرحاً امـراً مألوفاً ، على نحو ما رأينا فى مسرحيتى (ابن السفاح) لديدرو ، (والآنسة سارة سمبسون) للسنج .

كما بتنا نرى المصور قاتو عـلى سبيل المثـال ، يرسم لوحاتـه تلبية لطلبـات تجار التحف الفنيـة وافراد هـذه الطبقة ، بعد أن كانت مثل هـذه الأعمال مقصـورة على الطبقة الأرستقراطية ، كما رأينا فنانـين مثل شـاردان Chardin وجـروز Greuze وهوجـارت Hogarth يبيعون صورهم ورسومهم لأفـراد الطبقة المتـوسطة . وكمـا هو متـوقع اتجـه النحت البـورجـوازى صـوب مجـال فن البـورتريـه ، ودفـع الإحسـاس المـرهف للمثـال أودون Houdon بالشخصية التى يصورها إلى أن يتقدم صفوف معاصريه من المثالين ، فلم تفلت شخصية من مشـاهير القرن الثامن عشر سواء فى أوربا او امريكا من الجلوس إليه لتصويرها نحتاً ، وما اكثر التماثيـل النصفية التى اعدها للفيلسوف فولتير . وبات رسم شخصية « الكونت » بمظهر الشرير فى مسرحيات بومارشيه Beaumarchais وفى أوبـرا مـوتسـارت Mozart (زواج فيجـارو) ، ورسم شخصية الخادم بمظهر البطل الإيجابى ، فى واقع الأمر ، محاولة فنيـة للنيل من الأرستقـراطية . وإذا الـرعايـة الجماهيرية الجماعية لحفلات الاستماع الموسيقى تحل محل رعاية البلاط المحدودة . وبدلا من محاولة إرضاء راع واحـد للفن فحسب أصبح المؤلف المـوسيقى والعـازف والمغنى يسعى جاهدا للحصول على رضاء الجماهير ، فإذا موتسارت على سبيل المثال يقطع صلته براعيـه الأسقف معتمداً على ذاته مؤلفاً موسيقياً مستقـلاً . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تعهد بلدية مدينة فيينا ـ لا بلاط القصر الامبراطورى ـ إلى موتسارت بتأليف أوبراه دون جوفانى الشامخة . على أن روح التنوير هذه ، المتجهة نحو البحث العلمى المتحرر من كل القيود والتى انبثقت من عقلانية القرن السابع عشر لم تظفر برضاء الكنيسة كله ، إذ نظرت إليها الكنيسة وكأنها عقيدة بديلة ، لاسيما أن أصحاب فكرة التنوير كان لهم رأيهم فى الألوهية بعد أن اعتنقوا عقيدة (التأليـه الطبيعى) Deism ، فإذا هم يؤمنـون بالإله ، إلها لا يصدر عنه وحى أو تنزيل أو رسالات ، كما نادوا بالنظرية الآلية للطبيعة ، فيمثلـون الرب من هـذا المنطلق بصانع ساعة والكون ساعته ، ملأ زمبركها ليدور دورة لا نهاية لها . وهكذا كان المنهج العلمى التجريبى ، هو أهم طقوس تلك العقيدة المبتـدعة ، ودائـرة المعارف الموسوعية Encyclopedie إنجيلها ، والطبيعة كنيستها ، والمختلفون إلى هذه الكنيسة من العقلانيين هم جمهورها .

وإذ كانت دوائر المعارف من ثمار حركة التنوير ، شارك كل المفكرين أصحاب الرأى فى إعداد دائرة المعارف التى أصدرها دنى ديدرو Denis Diderot فى عام ١٧٥١ بمعاونة الفيلسوف دالنبير Dalembert والمسماة (المعجم المدروس للعلوم والفنون والصنائع) ، تنتظم المعـارف التى كانت موزعة فى النشرات العلمية ذات الأسلوب المستعصى على الفهم ، وإذا هى تغدو فى أسلوب ميسّر بيّن ، كما كشفت الموسوعة عن أسرار للصنائع كانت خفيّة متـوارثة بـين أهلها فحسب . كل هذا قد أملته نزعة عقلانية وروح علمية فإذا نحن نجد من كتابها فـولتير الـذى اختص بالقسم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التـاريخى وجان جـاك روسـو Rousseau الـذى اختص بالقسم الموسيقى ، ومنتسكيو Montesquieu الذى اختص بالعلوم الاجتماعية . وما لبثت هذه الروح الموسوعية أن طغت على الإنتاج الموسيقى المتكامل لجان سباستيان باخ Bach فإذا أعماله تبرزُ بوصفها خطة شاملة جامعـة تلمّ بأطراف كل ما هو متاح من الأسس الموسيقية .

لقد أصبح للطبقة الوسطى هى الأخـرى ، نصيبها ، التفكير العقلانى ، وغدا لها الحق فى أن تشارك برأيها فى كل ما هو عقلانى فناً وعلما . وحين ملكت تلك الطبقة حظها ثراء وعلما أصبحت قوة ناهضة تتحدى السلطة القديمة للأرستقراطيين وتنزع عنهم امتيازاتهم . وبعد أن توفر لها حظ كبير من المعارف خلعت عن نفسها أغلال المعتقدات الخرافية وقيـود الماضى ، فـإذا الحريـة الواسعـة التى تمخضت عنها حركة التنوير تتفجّر عنها الثورة الفرنسية . وما لبثت الطبقة الوسطى أن غدت طبقة قارئة تقرأ لمؤلفين من بين صفوفها ، ولها مـوسيقاهـا التى تضع أسسهـا وتختلف إلى الاستماع إليها ، وأصبح لها القدرة على شراء اللوحات المصورة ، كما غدت لها مبانيها التى تشيدها على أنماط تمليها أذواقها .

عـلى أن فلسفة التنـوير كـان لها أيضـا ما يعـوقها ويتحداها ، فلقـد كان ثمـة اتجاه ينـاهضها ـ بـدا هنا وهناك ـ هو عدم الأخذ بالعقلانية ، مرهصاً برومـانسية القـرن التاسـع عشر . وعلى نحـو مـا كـان التطـرف فى العواطف الدينية من الإيمان المطلق بالوحى والتنـزيل ، كان (الحدس) فى الآداب والفنون يفوق العقلانية ، فإذا بطل الرواية فى انجلترا هو المتحدث نفسه ، كما جـاء فى قصص فيلدنج Fielding ، وكـان هذا الأسلـوب يجمع المشاعر الذاتية فى نفوس القراء على التأثر بالبطل ، على العكس مما ينادى به (التنوير) من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية محايدة . وثمة مثل آخر يتجلى فى عنوان روايـة جين أوستـين (العقـل والعـاطفـة) Sense and Sensibility ، الذى تعنى به مـا عليه بطـلا الروايـة من صفات ، وهو عنوان لا شك يناقض الفكر التنويرى . وفى فرنسا كان روسو هو الذى أضفى على حركة التنوير مسحة وجدانية أملتها حساسيته المرهفة Sensibilite واستعداده الفطرى لكل ما يثيره من إحسـاس بالعطف أو الحنـان أو الالم إلى غير ذلك من مشاعر . وفى رواية (كانـديد) ذات الأسلوب الساخر صوّر فولتير الرجل الملتزم بما يمليه العقـل ، لا يحيد عنـه ، منددّاً بـالرأى الـذى قـال بـه الفيلسوف ليبنتز من أن عالمنا الذى نعيش فيه هـو خير ما يكون ، فإذا فولتير يجعل إحدى الشخصيات العقلانية التى توالت عليها المصائب والكوارث لا تملك فى نهاية الأمر إلا أن تستكين وتنتحى جانبا ، مجتزئة برقعة صغيرة من الأرض تزرعها وتعيش عليهـا . كذلـك لم تُفلت الصورة المـرئية من لمسـة السخريـة اللاذعـة على يـد المصـور الإنجليزى هوجارث Hogarth التى نقد فيهـا مجتمعه ، ولا سيما فى مجموعته المسماه (الزواج على نهج العصر) (Marriage a La Mado) ، كمـا تجلت روح التنويـر فى نموذج بيّن فى آخر أوبرا لموتسارت هى (الناى السحرى) Magic Flute حيث نرى القوى العقلانية مجتمعة تعلنها حربا على قوى الظلام والجهل والشر إلى أن يجىء الختام باهتصار العقلانية . وكان لروح التنوير أثر ظاهر فى الميل إلى التفاؤل : فمن الناحية النظريـة تجلّت فى العبرانيـة والمسيحية زلّة الإنسان الأولى وخطيئته التى وقع فيها آدم فكان جزاؤه الطـرد هو وزوجـه حواء من الجنـة . ومن الناحية الفلسفية ذهبت نظرية المعرفة عند أفلاطون إلى أن الإنسان كان أولا بين صفوف الآلهة لا يصدر عنه إلا كمال مطلق ، وحين هوى من تلك الجنة واتخذ الجسد مقراً له انزاحت عنه صفات الكمال . وما نراه فى الإنسان من حب للمعرفة ، فمردّه إلى تذكّره لجنّته الأولى فى صحبة الآلهة وما هم عليه من كمال .

وعلى حين آمن دارسو الآداب القديمة وشؤون البشر ـ مثل إدوارد جيبون ـ بعد أن استبعدوا جانبا الدراسات الدينية ، بما أغدقه الفكر والفن من نعيم على كل من اليونان وروما القديمتين (ومن هنا جاءت مؤلفاتهم الضخمة التى تناولوا فيها لِمَ كان ثمة نهضة ولِمَ كان ثمة اضمحلال) ، ذهب أصحاب حركة التنوير ـ دون أن ينكروا عظمة اليونان وروما ـ إلى أن العقلانية إذا طُبّقت بحذافيرها آتت ثماراً أينع وأنضر من تلك الثمار الغابرة ، وهو ما يتجلى فيما ذهب إليه كوندورسيه Condorcet عن (نظرية التقدم) Progress Of the Human Spirit ، فإذا هو يعدّد المراحل العشر التى مرّ بها الإنسان من الوحشية إلى الكمال ، عازيا بلوغ الإنسان الكمال إلى استخدامه قواه الذهنية إلى أبعد مدى ممكن ، فإذا هو وليس أمامه غير سبيل واحدة تقوده إلى الأمام وإلى ما هو أسمى ، وإذا قوى التفاؤل تتمخض عن اندلاع الثورة الفرنسية وعن لوحات المصور دافيد وعن موسيقى بيتهوفن . على أن ثمة حركة فكرية أخرى نشأت فى ألمانيا استملت من الوجدان الغامر ، سُمّيت حركة (العاصفة والاندفاع) Storm and Stress (١٧٦٠ ـ ١٧٨٥) . ويقال إن هذا الاسم الذى تسمت به يمت بسبب إلى مسرحية بهذا الاسم لكسميليان فون كلينجر (١٧٥٢ ـ ١٨٣١) . وترجع نشأة هذه الحركة الفكرية إلى ثورة شبان من الطبقة المتوسطة ـ كانوا على حظ من الدراية والثقافة ـ على ما رأوه من جمود فى حركة التنوير التى كانت تغلّب العقل على العاطفة ، كردّ فعل لتعشّق الجمال فى طراز الروكوكو .

قد أخذت هذه الحركة الفكرية بمبادىء روسو ، وجعلت منه رائدا لها ، فلقد كانوا يرون رأيه فى أن الطبيعة بجوهرها خير من زيف الحضارة ، وأن ما تمليه العاطفة خير مما يمليه العقل . وكان من أهم روّاد هذه الحركة جوته (آلام فيرتر ١٧٧٤) وشيلر (قُطّاع الطرق ١٧٨١) أيام شبابهما . ولقد نادت هذه الجماعة بعدم الخضوع لقهر قاهر ، كما طالبت بالحرية الفردية وبالتحلل من أسر القواعد الخلقية المألوفة ، جاعلين نصب أعينهم الالتزام بالتلقائية والانتقال المفاجىء من الشىء إلى نقيضه ثم العودة إلى ما كان أولا ، وقد عدّوا الشعر موهبة فطرية بيئية أولى للشعوب ، ومن هنا كان اهتمامهم الخاص بالقصص الشعبى وبالملاحم وبقصص التوراة ، كما غلبت على أشعارهم البنية القصصية الغنائية ، مستلهمة أفكارها من الأغانى الشعبية التى سادت قبل فى القرون الوسطى . فكانوا لا يلتزمون إلا بما يمليه عليهم الخيال المبدع ، فذهبوا مع بيرك Burke (١٧٥٦) فى (مقولته عن الجلال والجمال) إلى أنه فى الأدب والفن ثمة عنصر يفوق (الجمال) ، هو (الجلال) ، فعلى حين يبعث الجمال البهجة فى النفوس يثير الجلال الرهبة فيها . ومن ثم كان تعلّقهم بأوصاف روسو للطبيعة البدائية فى ثوبها الحوشى غير المنسق ، مما أثار فى النفوس حنين العودة إلى الفطرة والطبيعة . فعلى حين حاول أصحاب التنوير أن يروضوا الطبيعة ويجعلوا زمامها فى يد الإنسان ، أقام أصحاب (العاطفة والاندفاع) للطبيعة سلطانها القاهر الذى لا يُسبر له غور .

● ●

قد أخذت هذه الحركة الفكرية بمبادىء روسو ، وجعلت منه رائدا لها ، فلقد كانوا يرون رأيه فى أن الطبيعة بجوهرها خير من زيف الحضارة ، وأن ما تمليه العاطفة خير مما يمليه العقل . وكان من أهم روّاد هذه الحركة جوته (آلام فيرتر ١٧٧٤) وشيلر (قُطّاع الطرق ١٧٨١) أيام

مشـــهد عائـــلى

فى الطريق إلى المستشفى ، قال أبو المحاسن إن أم نجاح سبقت إلى سيدى عمر لكى يفتحوا المقبرة ، وان ابو خالد لم يذهب إلى العمل لكى يقوم بالغسل . وعبد الله بن عثمان قال :

« أبو خالد مين ؟ » .

« جوز اختك » .

« هو بيعرف يغسل ؟ » .

« تلاقيه » .

« وافرض ما عرفش ؟ » .

« ده حيعرف وعلى العموم الحاج محمود معاه » .

« الحاج محمود الفحام » .

« هو بيعرف ؟ ».

« أكيد » .

ثم أضاف إنها ليست شغلانه ، وان اولاد خاله أولى بالمصاريف التى سيأخذها المغسل . وعندما وصلوا إلى المستشفى لمحتهم دلال وبدأت تولول وحولها عدد آخر من النسوة ، وانضم عبد الله إلى بقية الرجال ، ومضت فترة ، ثم صاح صوت من عند العنبر الصغير :

« الأستاذ عبد الله » .

وتلفت عبد الله حوله ، وقال الصوت :

اتفضل .

وقال شقيقه القصير حسان وفى عينيه نظرة لوم واضحة :

« ما هو انت الكبير » .

« يعنى اعمل إيه ؟».

« يعنى لازم تروح معاهم » .

واقتربت منه امراة وأعطته لفة خفيفة :

« خد دى معاك يا خويا وانت داخل » .

تناولها عبد الله ، واتجه إلى العنبر الصغير ، وأطل الحاج محمود من الباب الموارب . ادخله وهو يشد على يده مصافحاً :

« ازيك يا عبد الله افندى . البقية فى حياتك » .

كان يرتدى بدلتة القديمة ، وياقة قميصه مفتوحة على رقبته العارية المعروقة . أما ابو خالد زوج إحسان اخته فقد كان يشمر ذيل الجلباب واكمامه وراء حوض عال من الأسمنت مكسو بالقيشانى الأبيض وله حافة فى ارتفاع بلاطة واحدة . وكان خاله ينام على سطح الحوض وهو يرتدى جلبابه البيج الذى يعرفه ، وأنفه مسدد إلى أعلى .

وقف عبد الله بن عثمان حائراً حتى مدَّ أبو خالد يده وتناول اللفة وفتحها . كانت تحتوى على لوفة بيضاء وصابونة وجه برائحة ، وقال الحاج محمود وهو يقترب :

« الليفه ناعمه ؟» .

وقال ابو خالد :

« آه » .

« ورينى » .

وفركها فى يده جيداً ، والتفت إلى عبد الله ، وقال متمهلاً : « لو خشنه ، ممكن تجرحه ، لأن البنى آدم مننا طول ما الروح فيه ممكن يستحمل ، لكن اول ما يتوفى ، يبقى جلده رهيف ، وأى شىء ممكن يؤثر فيه » .

وأعادها إلى أبو خالد الذى قال :

« إيدك معايا » .

وتعاونوا فى رفع عبد الرحيم حتى جعلوه يجلس ، كان عبد الله يدفعه من الخلف وابو خالد يسحب الجلباب من تحته ، بينما رفع الحاج ذراعيه واحداً بعد الآخر وخلع له الاكمام والفانلة . ولما صار نصفه الأعلى عارياً ، أعادوه إلى مكانه . كان عبد الله يرخى يديه ويتراجع إلى الوراء مقاوماً ثقل الجسد العارى ، ولامست أصابعه سطح الحوض وسحبها قبل أن تستقر رأس عبد الرحيم جيداً فاصطدمت بالأسمنت صدمة خفيفة ولكن صلبة ، ورمقه ابو خالد بنظرة لوم سريعة ، وارتجف عبد الله وقال فى سره : لا مؤاخذه يا خال ، ولا حظ ان

خاله ابتسم له ابتسامة خفيفة غير مبالية . وكان ابو خالد قد سحب سرواله واتجه إلى الصنبور ثم تناول الخرطوم الطويل وترك الماء يتدفق على رأس عبد الرحيم . وتطلع عبد الله صامتاً إلى الماء والصابون وهو يجرى على وجه خاله دون أن تطرف عيناه نصف المغمضتين . وكان الماء الذى يجرى يصب فى بالوعة صغيرة بركن الحوض . وبينما هو يعدله على جنبه تحركت يد عبد الرحيم وداري نفسه ، وأراد ابو خالد أن يعيدها إلى جواره ولكن الحاج قال بصوته الأجش :

« خليه براحته خالص ، وعلى مهلك » .

وصاح :

« وحدوه » .

ورد عبد الله بصوت مخنوق :

« لا إله إلا الله » .

وفجأه قال الحاج محمود :

« استنى يا ابو خالد » .

وتوقفت يد ابو خالد عالياً بينما ظل الماء يتدفق على فم عبد الرحيم وأنفه .

ونقل الحاج عينيه بينهما :

« احنا ناسيين حاجة مهمة جداً » وصمت ثم اضاف : « أى واحد مش طاهر ، لازم يخرج » ، وحدق فى عينى عبد الله : « مفيهاش احراج ابداً » ، وسكت لحظة : « خلاص ، اتوكل على الله » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال ابو خالد :

« بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله ما شاء الله » .

وبدأ يدعك الصدر والبطن والذراعين ، حينئذ انحدرت يد عبد الرحيم عن عضوه الذى مال إلى ناحية . وغطاه أبو خالد بالفوطة الصغيرة البيضاء ونظف تحتها كما نظف الساقين حتى وصل إلى الأصابع ونظفها إصبعاً إصبعاً ، وتراجع إلى الوراء وتأمل الجسد كله :

« تمام كده » ؟

قال الحاج وهو يبتسم :

« لسه » .

« لسه إيه » ؟

« الطهر » .

وفكر ابو خالد وقال :

« مش الطهر بس ، ده الطهر ، وبعدين الوضوء » ، وابتسم هو الآخر ، وقال الحاج :

« بصراحة ، إنت ماشي عال لغاية دلوقت » .

وبدأ ابو خالد يرش عبد الرحيم وهو يضيق فتحة الخرطوم بطرف اصبعه ويقول :

« أشهد أن لا إله إلا الله ، وأشهد أن محمداً رسول الله » .

وصاح الحاج :

« وحدوه » .

ورد عبد الله :

« لا إله إلا الله » .

ورفع أبو خالد يديه وبدأ يتلو (قل هو الله أحد) وشاركهما عبد الله ، ثم قام الحاج بلف رباط من الشاش أسفل الفكين وأعلى الرأس . وبدا عبد الرحيم فى نظر ابن اخته كأنه يعانى من التهاب فى اللوزتين . واتوا بالكفن ، وجعلوه ينام على جنبه ، وبينما عبد الله يدفع الظهر بكلتا يديه وضعوا الكفن تحته . ثم قلبوه على جنبه الآخر وسحبوا القماش من هناك ، ورفعوا الفوطة الصغيرة عن عورته بعد أن داروه بالقماش الجديد ، وتراجع عبد الله لكى يوسع لهما وهما يتلوان آيات قصارا من القرآن . وكان القماش يزيد عن طول خاله بمقدار قدم عند الرأس وآخر عند القدمين . وقام زوج اخته بربط الكفن من أعلى الرأس مباشرة وأسفل القدمين ، بينما تقدم الحاج وربطه من الوسط ، وفتح علبة بهازجاجةكولونيا راح ينثرها عليه وقال :

« هاتو الخشبة » .

وفتح الباب .

وأسرع عبد الله بن عثمان خارجاً وهو يصيح فى الهواء الطلق :

« هاتو الخشبه » .

كانت الشمس تسطع والجو حار ، وأقعى عبد الله وأسند ظهره إلى جدار العنبر الصغير ، ورآهم يتزاحمون تحت النعش فى طريقهم إلى العربة الطويلة السوداء حيث دفعوابالصندوق إلى داخلها ، وأغلقوا بابها الخلفى المفتوح .

وارتفع عويل نسائى قصير ،

وراح كل واحد يسرع إلى ناحية .

• •

بـــــدر الـــــديـــب

ثـــلاث رســـائل

منذ توليت رئاسة تحرير « إبداع » وأنا أفاجىء أصدقائى الكتاب والشعراء بزيارات ليلية ونهارية أسألهم خلالها عن إنتاجهم الجديد ، وربما أرسلت سهاما تبدو لهم بـريئة من الغـرض بعيدة عن الهدف ، فيتورطون فى إجابات أعرف منها ماكتبوا وما يكتبون ، وعندئذ أبدأ عملية الضبط والتحفظ . من هذه الزيارات زيارتى الأخيرة لصديقى العزيز الأستاذ بدر الديب ، وهو رائد قديم من رواد الكتابة الطليعية فى الشعر والنثر ، وإن تميز سلوكه فى الكتابة بكثير من الحذر والتخفى ، وسلوكه فى النشر بكثير من الزهد والاستغناء ، ومعنى هذا أن مكتبه ملىء بالمفاجآت .

عرضت عليه أن يكتب للمجلة مقالة شهرية فتفضل بالموافقة ، ثم أستدرجته للكلام عن روايتـه الأخيرة « أجازة تفرغ » التى واتتنى أثناء قراءتها بعض الأفكار فأمسك بالخيط أو علق فيـه حتى اعترف لى بأنه كتب لصديقنا الأستاذ إدوار الخراط ثلاث رسائل شخصية يتناول فيها بعض المسائل التى أثرتها ، وهنا قمت بضبط هذه الرسائل وقررت أن تكون هى مساهمته فى هذا العدد .

لقد دخلت مراسلات الفنانين والأدباء ، واعترافاتهم ، ومسودات صحائفهم ، ومـايجمعون من وثائق ونصوص يرجعون إليها أثناء الكتابة فى صلب العملية النقدية ، وأصبحت خدمة من الخدمات التى توالى المجلات الأدبية تقديمها بانتظام ، وسوف يجد القارىء فى هذه الرسائل تأملات فى مسائل الفن كتبت بلهجة حميمة تجمع بين الافادة والإمتاع .

رئيس التحرير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● ١

عزيزى إدوار

منذ أن انتهيت من أجازة تفرغ وأنا فى حالة من الهيجان العصبى الشديد تضغط فيه على معان وتراكيب وأحكام عنها وعن صناعتها وتستبد بى فى أحيان كثيرة الرغبة فى أن أكتب لك عن بعض ما وضعت فيها من قصد الفنان وخبثه وبعض ما أخفيت فيها من نتائج قد لا تبدو سريعا لأحد وان كنت أعرف أن يدك وروحك ستقعان عليها .. رغم أننى أخشى من انشغالك كما أحس بالتخوف من أن يحدث لى شىء يمنعنى من إيصالها لك .

ولست أدرى كيف أبدأ هذا الحديث الذى كان يجب أن يكون مقالة مرتبة ولكنى لا أريد ذلك على الإطلاق ،وليس هو ما يجعلنى أكتب . فأنا أساسا أحدثك وأريد ذلك قبل كل شىء ..

دعنى أضع أمامك فقط من غير ترتيب بعضا مما صاحبنى أثناء صناعتها أو اختفى فى روحى وهى تتشكل .

لقد بدأت الرواية أو العمل أساسا من اقتناع بأن الفنان بفكره وروحه وعمله جدير بالمتابعة الفنية له أى أن يكون موضوعا للفن سواء كان ذلك فنا تشكيليا أو فنا روائيا . ونظرا لان منظور حياة الفنان قد عبر عنه فى لوحات رسم الذات للفنانين او رسم الإتيليه أو غير ذلك ولكن هذا فى حد ذاته غير كاف للإمساك بالدراما أو المسيرة الفنية للفنان . ولابد من الكتابة لمحاولة الإمساك بذلك . ولكن الكتابة المطلوبة ليست هى كتابة التحليل النفسى أو التأريخ للأعمال (يعنى متابعه مايحققه) أو التفسير الفكرى أو التاريخى والاجتماعى للأعمال . فهذا كله ينتمى أكثر الى تاريخ الفن أو إلى تاريخ الفكر والمجتمع وقد لايمسك بدراما الفنان والعمل الفنى نفسه . المطلوب والذى كنت أطمح إليه واعيا أو غير واع أن تتكون حبكة العمل من العمل الفنى نفسه ومن تصرف الفنان فيه وبه وحوله . أى أن تكون شخصيات العمل الفنى الموضوع عن الفنان هى الأعمال الفنية والأفكار حولها دون أن نقع ـ وقد نقع ـ فى مأزق التأمل الفلسفى أو الفكرى أو فى صور المقال الفلسفى . ولم يكن صعباً بالنسبة لى أن لا أقع فى ذلك . فأنا أولا رفضت الخوف من التفكير والتعبير عنه والمتابعة له . وثانيا اعتقدت ـ وأرجو أن أكون قد حققت ذلك ـ أن قصة الفنان مع عمله ومع تجربته الفنية هى فى حد ذاتها مليئة بالحبكة والدراما وبقدر كاف من الحكاية يجعل من الممكن لها أن تكون عناصر العمل الفنى نفسه . وخاصة لو وفقت فى عكس كل هذا (project)فى شكل رمزى أو فى دور رمزى يجعل من هذه العناصر فاعلة ومتحركة ويجعلها تتصادم وتتطور كما تتطور الشخصيات وتكشف عن نفسها فى قطع وصفية للنفس والمجتمع والطبيعة فتكوّن مكانا للحدث لايختلف عن أى مكان يختاره الروائى .. مدينة أو حارة أو فترة تاريخيه .. الخ ..

ونقد أقمت هذا أو توصلت إلى إقامة هذا المنظور المكانى عن طريق جعل مفهوم الفن التمثيلى والفن المجرد عناصر كأنها Protagonists . ولكن هذا افترض مفهوما للفن هو فعلا معتقدى العميق وهو الذى جعل تحقيق هذا التركيب للشخصيات ممكنا . فالفن بالنسبة لى مازال كما كان دائما هو إيجاد لوجود مقابل ومغاير للواقع مهما استمد عناصره منه ومهما أحال إليه بالاشارة أو الرمز أو الوصف . فالفن لا يقوم فى اعتقادى إلا إذا كمل له وجوده المستقل . وأظن أن هذا كله ليس جديدا عليك .. عنى بل وعن نفسك وإن كنت لاتتطرف فى ذلك مثل ما أتطرف .. ولنا عن هذا كلام آخر .. فلاشك أن هذا المفهوم له ثمن على الفنان أن يدفعه حتى ولو دفعه بحياته أو بعقله أو بأخلاقه وسلوكه ..

تأتى إلىّ بعد ذلك نقطة ثالثة وهى مسألة هذا الصراع مع الواقع الذى يتطلبه استقلال الفن . فهو يكوّن كبرياء خطيرة للفنان قد يعاقبه عليها الواقع والمجتمع والأخلاق .. بل والفن نفسه . وعقاب الواقع يتأتى من قوة المصادفة التى هى قوة كامنة فى الواقع غير المحكوم بالضرورة الفنية ولكن بآلاف الضرورات الأخرى التى لايمكن حسابها . وفى أجازة تفرغ تحرك الواقع حركة مصمتة غير محكية ليذبح الفنان حرفيا أى يقطع رأسه ويجعله جثة غير قادرة على أن تنظر للواقع أو أن تعيد صياغته مجرد أن يستسلم الفنان دون حرص أو رقابة لاحتياجات بدنه وروحه الانسانية . أما عقاب المجتمع فهذا أمر بسيط ومدرك بالطبع لأنه يـأتى فى صورة التجاهل وعدم التقدير أو عدم التأثر بالفنان فى الآن الحاضر لحياته وفى الوقت المعلن المحدد لعمله وصور هذا العقاب كثيرة ومتعددة ولا داعى فيما أعقد لتعدادها فهى تتراوح بين الهجوم والسب والقضاء على الأعمال الى الصمت وعدم الفهم وإخفاء الفنان فى أرض الغربه .. أو الحداثه أو ما إلى ذلك من صياغات . أما عقاب الفن ـ وهو أعقد أنواع هذا العقاب ـ وهو ما حاولته فى أجازة تفرغ فيأتى من كبرياء الفنان أيضا الذى قد يصيبه الحصر أمام هول الكينونة المستقلة للفن فتتعطل قدراته أو قد يغريه العمل وتاريخ الفن فيتصور أن من الممكن له تغيير معتقده واستخدام الفن بدلا من صناعته . وقد تحققت الصورتان للعقاب فى أجازه تفرغ فأصيب الفنان بالحصر وسقط فى محاولة صناعة الحكاية بكل ما فيها من فزع وشهوه وتشويق ..

من هذه المنطلقات الثلاثة تكونت أجازة تفرغ لتحكى قصة فنان مارس معتقده الفنى فى الحياة والعمل وعبر عن كبريائه بهذا المعتقد فحل به عقاب الفن بالحصر وزلة المحاولة .. وعندما ثاب الفنان وأدرك خطيئته حل به عقاب الواقع فاجعا مضحكا ساخرا منفصلا تماما عن الفن وإن لم ينفصل عنه . فأنا أجد فى الصورة الأخيرة لمصرع الفنان محاكاة من الواقع للفن تبعث على السخرية بكليهما ولكنها تبعث أساسا هذا الشعور بالفجيعة الذى أحسه أنا شخصيا بعد أن انتهيت من الكتابة ..

يبقى بعد ذلك الإشارة إلى البنايات الاستعارية التى استخدمت فى الرواية ؟ ! وهى الكوميديـا الإلهيه وخاصه الجحيم والمطهر والف ليلة وليلة ككل واقعة محددة هى قصة وردان الجزار وحرب الاستنزاف التى كانت بالنسبة لى صورة رمزية فاجعة وتاريخية للحصر الذى قد تصاب به أمة على نبالتها وعظمتها كحرب خاضها أبطال محصورون مثل الفنان نفسه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد تعمدت ـ ليس قاصدا ولكنى واع ـ أن أضع فى العمل مزالق للنقد فقد نفيت أكثر من مرة أننى أكتب فنا وقد يكون هذا صحيحا وسأترك لك تحليل هذا المزلق والحكم عليه . كما تعمدت ـ ومرة أخرى ليس قاصدا ولكنى واع أن أترك للروح حريتها فى أن تعبر عن نفسها خارج إطارات الشكل الروائى المعتاد وخارج إطار الحكاية والتشويق .. فهل فقدت الرواية صفتها الروائية وهل فقد القص كل إثارة أو تشويق .. لا أدرى ؟ تماما ؟ ولكن يبقى السؤال لمن وفى حكم من ومن أجل ماذا ؟

وقد تعمدت ومرة ثالثة ـ ليس قاصداً ولكن واع ـ أن أستخدم الاستفزاز الخلقى للقارىء كى أختفى خلفه لا متلك الحرية ودوارها الذى قال كيركجورد عنه إن دوار الحرية هو الرعب والرعـدة . فلقد كـان الرعب والرعدة حالتان لم يفارقانى لحظة وأنا أكتب

إن الواقع والبدن وإجهاده يضغطان على الآن ولذلك سأتوقف وقد أكتب مرة أخرى ولكنى أريد أن أرسل لك هذا حتى ولو كنت سأراك فى أيام قليلة . لك قبلاتى وشوقى وحبى وحاجتى إلى صوتك وقراءتك لما انتهيت منه

● ٢

عزيزى إدوار

كتبت لك خطابا بالأمس وأنا أنتهى من البروفة الأولى ومراجعتها لأجازة تفرغ . وقد كان العمل متعبا .. فتوقفت وكتبت خطابى لك على أهدأ .. وعدت للانتهاء من البروفة . واليوم فى الصباح فى المكتب أحس أننى نائم تماما بدون سجائر ولاقهوة ومع ذلك فقد تجمعت لدى أفكار كثيرة بالليل وفى الصباح وأردت أن أضعها بسرعه وكأنها حواشى لخطابى السابق أو إضافات .

١ ــ فى تأمل الحركة فى الرواية قد يكون من المهم أن نلاحظ أنها بدأت بعمل فنى وانتهت بعمل فنى أيضا . وقد يؤكد هذا معنى أن مفهوم الفن هو الشخصية الرئيسة فى الرواية .

٢ ــ حرب الاستنزاف قد تكون أخرجت الفنان من الحصر ولكنها أوقعته فى الخطيئة

٣ ــ منظر الخاتمة غير المحكى ولا الموصوف قد أعدله فى اللوحات وأعدله قبل ذلك فى حادث مماثل مع لويزا فى إيطاليا .

٤ ــ مزلق نفى الفن بالنسبة للناقد له مبرراته فى المعتقد الفنى حيث تتكرر الاشارة الى سهولة الإيجاز والتلخيص للحكايات وسهولة اختراعها .. وقدتكرر هذا مع معظم تجارب حياة الفنان كما تكـرر فى بعض التأملات الاخيرة حول العواطف والأفكار فى الفن

٥ ــ قصدت بالاستفزاز الخلقى تجاوز المحارم أمام القارىء حتى إذا غضب قرر الكاتب ما يريد . وليس فى هذا خديعة ولكن حشد لقدرة المتلقى على التلقى مع الصدمة . أنظر الكلام عن الوصايا العشر والكلام عن

العجز عن الحب والأنانية . فهل فنان الرواية شخص يمكن أن يحب أم لا ؟ هذا سؤال جيد ولا أدرى ماهى الإجابه عنه ، كنت أنوى أن اكتب خطابا مطولا وأن أتكلم كثيرا ولكنى أصبحت الآن متعبا وأرجو أن أتوقف إما لوقت آخر وإما إلى أن أراك

● ٣

عزيزى إدوار

هذا هو الخطاب الثانى لك فيما أعتقد بخصوص أجازة تفرغ . ولست أدرى إلى متى سأظل أزعجك هكذا أو أفزع إليك كلما أحسست اننى بحاجة إلى رأى أو حكم أو اختبار ما لدى من اراء وأحكام .. أرجو أن تحتمل وأن تسمح .. فقد يكون لهذا التطفل عليك فائدة .. ووإن كان من الصعب أو المستحيل قياس هذه الفائده .. أو الإقرار بها من جانبى أو جانبك . وقد تكون المسألة أن اقترابنا الفنى ، بصرف النظر عن اقترابنا الروحى ، هو فى نهاية الأمر السبب فى ذلك . وقد يكون فى مثل هذه الخطابات ـ للآخرين ـ شيئا من التوضيح الذى عجزت أنا أن أقدمه لهم .. لأننى إلى الآن لا أكاد أطمئن إلى مالديهم من فهم وأثق كل الثقة ـ التى تكاد أن تكون يقينا إلى ما لديك لى من فهم

لقد فرغت من قراءة الكتاب فى الماكيت الذى أعده عدلى .. والواقع ، وبالتحديد ، أن ما فعله عدلى وهو نتيجة قراءة جيدة أدين له بها أنه وضع مسافة صغيرة بعد الفقرات التى كانت تبدأ فى أول السطر فى الأصل المخطوط ووضع مسافة أكبر قليلا (الضعف تقريبا) عندما كان الأصل يبدأ بصفحة جديدة واحتفظ وراء ذلك بتقسيم الكتاب إلى خمسة أقسام كما هو فى الأصل . وأظنك تذكر أننى قد تحيرت قليلا فى قبول إسقاطه للصفحات الجديدة داخل كل قسم وأردت أن آخذ رأيك فى ذلك . ولكننى الآن أقرب الى قبول ما صنعه عدلى مشكورا تاركا الأمر بعد ذلك.لك وللقارىء ولنصيب الكتاب .. فلكل كتاب فيما أعتقد نصيب ..

وأنا لا أستطيع بالطبع أه أتصور ماذا سيكون مصير الكتاب إلا اننى قادر على أن أتصور بالطبع الإهمال وعدم الفهم والعبور العادى من القارىء والناقد فى ثقافتنا العربية الأمر الذى كدت أكون متعوداً عليه مستسلما له .

ولكننى أكتب لك هذا الخطاب وأنا أتذكر ـ باحترام وتقدير ـ جهدك النقدى لتقديم هذه الأعمال التى أكتبها للقارىء ومحاولاتك إدراجها فى تقسيماتك وتصنيفاتك للأعمال القصصية الروائية وما كتبته عن الحساسية الجديدة والقديمة وعن مقولتك عن « العبر ـ نوعيه » .

وليست مقولاتك النقدية هذه ولا حتى مسألة العبر نوعية هى ما أريد أن أحدثك عنه الآن وإن كنت أحس الآن أن مقولة « العبر نوعية » هى مقولة تنصرف إلى الأدب وتاريخه وأنواعه وليس إلى العمل الأدبى

مباشرة . وقد تكون هذه المقولة فى حاجة إلى إعادة نظر فى تاريخ الأدب لنقدر مدى ما فى الأعمال الأدبية فعلا من تداخل أو عبور نوعى جزئى أو كامل . فما أكثر الشعرية فى القصص والروايات وما أكثر القصصية والمسرحية فى القصائد والشعر عامة .. وإن كان هذا بالطبع لايقلل من جدة وخطورة المقولة فى دفع الكتابة الحديثة الى التحرر من قيود وشروط النوعيات التقليدية ومن تقليدية وانحصار هذه الشروط . ولكن هذا موضوع طويل وآخر غير الموضوع الذى أريد أن أحدثك عنه اليوم والذى دفعنى الى محاولة كتابه هذا الخطاب . وخوفا من أن تضيع منى الأفكار التى أريد أن أسجلها أمامك وأن أتعب من الكتابة أو أفتقد الاهتمام أريد بسرعة أن الخص لك أفكارى التى هى فى الأساس توقعات أو فروض أحس بحاجتى وطمعى فى أن تتحقق لدى من يقرأ أجازة تفرغ أو يحاول معالجتها نقديا .

وأبدأ هذا التلخيص بمقولة عامة أو من بها إيمانا عميقا وأحس أنها ضرورة جدية فى أى عمل نقدى . فأنا ممن يؤمنون وأظنك فى أعماقك مثلى ، أن كل عمل نقدى هو عمل جزئى وأن تنظير النقد ينتمى إلى مجال آخر غير مجال النقد وهو مجال فلسفة الفن أو علم الجمال أو تاريخ الفكر والأيديولوجيا .

ولا أظنك ستحتاج أو تطلب منى شرحا طويلا لهذا الموقف أو الرأى فلا أظنك فى أعماق فكرك تخالفنى فيه وإن كنت تشعر أن الالتزام به يكلف الكثير مما يجعل تطبيقه أو اتباعه جهدا كبيرا قد لاتستحقه ما تتعرض له من أعمال أو قد لايمكن تحقيقه فى الحيز والوقت المتاح للعمل النقدى الذى نمارسه وهذا بالطبع صحيح تاما .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكننى أعتقد أن جزئية النقد التى أتحدث عنها هذه تتطلب أساسا التوصل الى انتزاع المقولات النقدية الخاصة بالعمل من العمل نفسه مما يترتب عليه ضرورة تعدد وتغير هذه المقولات مع تغير الأعمال .. وقد يؤدى هذا بعد العمل الجزئى الطويل المتعاقب إلى بذور نظرية أو فكرة فلسفية عامة . ولكن هذا لايجوز المغامرة به قبل هذا السند الطويل من الأعمال الجزئية النقدية حول الأعمال الجزئية .. فالواقع ـ فى نظرى ـ أن استباق النظرية للتحليل النقدى الجزئى يؤدى فى النهاية إلى إغماط حق العمل الفنى الجزئى فى الانتفاع بالعمل النقدى للكشف عن أسراره وتركيبه بحيث يفقد العمل تميزه وتخصصه وتضيع قيمته الحقيقية وهو يندرج فى مقولة عامة أو نظرية واسعة .

ولكن هل من الممكن بالفعل اكتشاف المقولات النقدية الخاصة بكل عمل . إننى أعرف بوضوح صعوبة هذا واحتياجه للوقت والجهد الكبيرين .. فقد جربت ذلك وأنا أريد ـ كما مازلت ـ الكتابة النقدية عن رامة والتنين أو عن الزمن الآخر أو غيرهما من أعمالك .. ومازلت أعتقد أن هذا قادم وضرورى وأنه سيأتى مادام فى العمر بقية .. وأظن سابقة الكتابة فى عن قصة الشوارع وما هو متجمع لدى من صفحات مكتوبة عن كتابيك يشيران إلى ذلك أو يعطينى ـ أنا على الأقل .. أمل فى الإكمال لما أريد تحقيقه من اكتشاف وتطبيق المقولات النقدية الجزئية النابعة من الأعمال نفسها .. هذا إلى جانب بعض محاولاتى الأخرى التى تكرمت بالاحتفاظ بها والعمل على نشرها وإبرازها ..

ولكننى لم أصل بعد إلى ما أريد أن أحدثك عنه وما تجمع فى نفسى من أفكار بعد أن انتهيت من مراجعة البروفه التى أرسلتها لى السيدة سميرة الكيلانى والتى قررت أن أعيدها إليها معتمدا إياها إلا من بعض أخطاء مطبعية جديدة .. تاركا مصير الكتاب لنصيبه لدى القارىء .

ولكننى فعلا .. أريد أن أسارع بالانتهاء من هذا الخطاب الذى طال أكثر مما توقعت وذلك بالإشارة مباشرة إلى مجموعة من المقولات أو الأسئلة النقدية التى أتصور أن من الضرورى انتزاعها ثم استخدامها ـ من العمل نفسه .

وأول هذه المقولات هى مقوله « الإيجاد » التى سبق لى أن استخدمتها مع أعمالك والتى أعتقد أنها تكشف عن جوانب من التشابه العميق فيما نحاوله من كتابه فنية .

و « الإيجاد » فى نظرى هو غير « الخلق » . فالخلق الذى يشير أساسا وتاريخيا (فى تاريخ الفكر) الى الخروج من العدم لا يكفى للدلالة على ما أريده من إشارة إلى وجود للعمل الفنى فى الخارج وما أقصده باستقلالية الوجود لهذا العمل نتيجه لتحويله للقيمة إلى وجود مستخدماً فى ذلك أداة التعبير المتباينة والمختلفة التى تقيم العمل مستقلا بصرف النظر عن نوعية ودرجة التلقى ومع ذلك تسمح ـ كما يسمح الوجود ـ بالتلقى المتنوع المختلف . وقد توصلنا هذه المقولة إذا وقفنا عندها إلى النظريه . ولكننا إذا استخدمناها فى العمل النقدى فإنها ستقدم ثراء ساحرا ومستحيلا فى تذوق واكتشاف آثار وأدوار الأدوات التعبيرية بكل أنواعها البلاغية والموسيقية واللونية والشكلية والحركية الى جانب ماتسببه أو ترتكبه هذه الأدوات من اشتباك مع أحكام التلقى النفسية والاجتماعية والتاريخية (للغة والفن والنوعيات الادبية) وما تستفزه وتستثيره من قيم بانواعها المختلفة (خلقية واجتماعيه واقتصادية) وما تمارسه هذه الأدوات من إعادة وتكرار لتجربة اللقاء مع الوجود بأنواعه وصوره وأحواله المختلفة .

الإيجاد إذن مقولة ثرية مثرية وواسعة حتى الاستحالة ولكنها نابضة تتفق فى طبيعتها مع طبيعة بقاء العمل الفنى وخروجه عن الزمن ودخوله مع ذلك فى جزئيته وجزئياته . وكم بودى أن أمنح القدرة والزمن على ممارستها بعد أن منحتنا أنت بأعمالك الحق فى تطبيقها والتحدى اللازم لممارستها .

وما أكثر ما أتصور الخروج به من نتائج لو طبقت هذه المقولة على أجازة تفرغ وعلى تناولها . وخاصة لو تناول ذلك الإيجاد الجزئى فى جزئيات العمل وفى كليته الشاملة . كم بودى أن يطبق ذلك على دلالة التمثال على البحر وعلى اللوحات الداخلة فى العمل : زجاجة الروم الدم وقبل ذلك عودة الفجر واللوحات الثلاث والعمل الأخير الذى لم يكتمل ثم بعد ذلك لو طبقتعلى حياة البطل وموته أو مصرعه ومايتخلل ذلك من مناقشة واشتباك مع الواقع أو ابتعاد عنه للمحافظة على استقلاليته . وأخيرا العمل كله فى كليته وفى تعاقب زمانه وأزمنته الداخلية قد يكون هذا كله مستحيلا أو قد لايجد الناقد مبررا ولكن اعتقادى أنه بدون ارتكابه يظل العمل مغلقا ..

وينقلنى هذا ـ كى افرغ من الخطاب إلى مقولة اخرى احلم او ارى ضروره استخدامها وتطبيقها . ولكن لا اريد أن أنتهى بسرعة من مقولة الإيجاد قبل اشير فقط إلى وجهين أو أمرين آخرين يتعلقان بهذه المقولة الأمر الأول هو مسألة القيمة . وقد انشغلت طويلا بهذه القضيه وخاصه فى كتاب المستحيل والقيمة ومازالت واظن اننى سأظل أمدا طويلا مشغولا بها . وفى محاوله لتلخيص القضيه بشكل مبسط اقول أن كل وجود يتلقى قيمه من خارجه اى من الوعى الذى يتلقاه . فلو اننا افترضنا القيمة للوجود بعيدا عن الوعى فإننا لن نستطيع أن نفسره ولكن أن نصفه فقط كما يفعل العلم . فالعلم الذى يصف أحوال الوجود لا ينتقل إلى القيمة إلا إذا انفصل عن الوصف ليصيغ الوجود فى نظرية أو فى بنيان . أما فى الفن فالإيجاد أو الوجـود الفنى لا وجود حقيقى له حتى تكون القيمة مدخولة فيه لا تنفصل عنه . وهذه فى الحقيقه هى معجزة الفن . كل وصف فى الفن ، وكل شخصية ، وكل عبارة ، أو وتسجيل لإشارة ، كل ذلك تكمن فيه قيمة وله قيمة وإلا لما كان وجودا فنيا .. يمكن أن يكون أى شىء آخر من صور التعبير .. بوح إنسانى اعتراف ، تحليل نفسى ، وصف اجتماعى ، دعوة سياسية .. أو كل صور النشاط التعبيرى والفكرى الأخرى للإنسان أما فى الفن فالقيمة هى دم الوجود الفنى وبدونها لا يكون أما كيف نكتشف هذه القيمة او نسيجها او نتفق عليها فهذا قد نختلف عليه ويختلف عليه النقاد ولكن افتراض وجودها لامفر ولا مهرب منه اذا أردنا أن نتحدث عن الفن ..

ونظرا لأن هذا المعتقد هو الى حد كبير موضوع أجازة تفرغ إذا كان من الممكن الحديث عن « موضوع » واحد للعمل فإن التعبير عن هذا الموضوع الصعب الدقيق قد عقد صور التعبير بحيث يمكن التساؤل هل نحن أمام رواية أم تأملات فلسفية أم نحن امام طموحات فنان فى حالة حصر يريد أن يشهد تولد القيمة فى نفسه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الامر الآخر الذى يرتبط بمقولة الإيجاد فى أجازة تفرغ فهو الإشاره اللازمة إلى تفرد البطل بالعمل ، أى حرصه على التوصل إلى حريته فى وحدته الكاملة وتوحده وليس تفرده .فالملاحظه القريبة تشير إلى أن الفنان حسن عبد السلام هو الشخصية الوحيدة فى الرواية على الرغم من وجود أفراد آخرين كثيرين . فهل وجود هؤلاء هو نفس وجود الفنان أم هو وجود من حال آخر . قد يرى البعض أن هذا عيب فى العمل ولكنه على أية حال أحد خصائصه التى يجب أن تدرك وأن تفسر أو يحكم عليها أيا كان الحكم .

بعد هذا أريد أن أنتقل الى مقولة أخرى هى مقولة الزمن وأنا لا أود هنا أن ادخل فى المناقشة الفلسفية التى اثارها الفنان حول الزمان والمكان فذلك يتعلق أساسا بمشكلة الإيجاد وكان يحسن مناقشتها قبل ذلك أو مع مناقشة مقولة الإيجاد . ولكن سنتجاوز هذا الآن لاننى حريص على أن أسجل الأفكار التى صاحبت القراءة أو المراجعة أو إعادة القراءة التى اضطررت إليها .

من المعلومات التى تفيد الناقد أولا تفيده ـ لا ادرى ؟ .. فذلك حسب ماسيستخدم من مقولات وما سيكون من أحكام .. من المعلومات التى قد تفيد أو تثير التفكير أن أجازة تفرغ قد كتبت فى حوالى تسع سنـوات ولا داعى لاستثارة التاسوعات هنا ولكن الواقع الذى حدث هو ذلك . خلال هذه السنوات كان الكاتب ينقطع

عن الكتابة ويعود ليواصلها من نقطة التوقف تماما دون أن يحدث تغير أو تعديل ...ما هو المعنى الدقيق لهذه الواقعة ، هناك معان كثيرة يستخلصها المتلقى كما يريد . ولكنى أتمنى فقط إلا يحس المتلقى ذلك عند القراءه فأنا لم أستطع أن أحدد بالضبط مواضع التوقف أو أسبابه كما لم أستطيع أن أحدد كل الوسائل التعبيرية أو الأدوات التى استخدمها الكاتب لتجاوز هذه الفجوات أو لإخفائها إذا كانت موجودة .. بحيث يصبح التساؤل مشروعا هل هناك فجوات . وهذا حكم ، فإذا كان ذلك صحيحا فلماذا نجد القراءة سريعة ومتلاحقة ونجد أن هناك قدرا على الأقل من الاتصال والتشويق وإن كنت أرجو أن يسمح لى بهذا التصور . أنا أرجو أن يكون ذلك صحيحا والا فسيكون الفشل مؤلما وكم أرجو أن يقنعنى به الناقد المتلقى .. فهل هذا مطلب غير عادل ..

لقد بدأت أتعب وأمل من الكتابة ، أقصد كتابة الخطاب نتيجة لما تثيره كلماتى من مخاوف فى نفسى عن عيوب العمل .

ولكنى أريد على الأقل أن أشير إلى أن مقولة الزمن واستخدامها واختبارها ــ حتى فى هذه الحدود الأولى التى شرحتها فى ضوء المعلومات الخاصة بزمن الكتابة ، سوف تكشف عن الكثير من خصائص العمل وعيوبه أو ميزاته إذا كانت هناك .

ولكن هناك لمقولة « الزمن » تطبيق آخر يجب أن يستمد أيضا من العمل وأن يعتبر مقولة نقدية هامة . فالزمن فى العمل يستخدم ـ فيما أرى ـ استخداما خاصا ـ تشاركنى أنت أيضا فى استخدامه فى أعمالك . هذا الاستخدام للزمن يتلخص فى قضية معقدة هى ما يمكن أن نسميه زمن الكتابة من حيث أنه يفترق عن زمن القص أو زمن الحدث . فزمن الكتابة أقصد به ببساطة الزمن الذى تتم فيه الكتابة . ففى هذا الزمن يقع العمل بالفعل وليس فى أى زمن آخر . فكل الماضى وكل التذكر ، وكل الأمل والطموح وكل ما يحدث من أحداث متعاقبة كلها لايمكن تحقيقها أقصد التحقق من أسباب وقوعها وضرورات هذا الوقوع إلا من خلال افتراض زمن الكتابة والالتزام به .

أرجو إلا أكون غامضا تماما فى ذلك فأظنك تعرف بالممارسة ما أعنيه تماما . فالأحداث فى العمل لاتتعاقب ولكنها موجودة دائما والماضى أو الحاضر أو المستقبل هى أجزاء من عملية الكتابة ذاتها ولاتنفصل الواحدة منها عن الأخرى حتى وأن افتعلت ذلك من أجل التلقى أو من أجل منطق التلقى ..

لقد طال الخطاب وفتحت على نفسى أمرا طويلا كم أود أن أمارس تطبيقه على أعمال أخرى حتى أكون حرا فى الحديث عنه دون استحياء أو خجل أو تحرج ..

ولكننى أكتفى بما تورطت فيه إلى الآن من استحضار لمقولات ومن تصورات عن تطبيقها راجيا ألا أكون قد بالغت فى تطفلى عليك أو فى إزعاجك بقراءة كل هذه الكلمات التى أود لو أننى أستطيع أن أعاود تفصيلها وتحليلها من جديد ..

ولك كل حبى وتقديرى

حسين أحمد أمين

خواطر حول مفهوم الشرف

● لم اشاهد إلا منذ بضعة أيام فيلم إيناس الدغيدى « عفوا ايها القانون » . وهو فيلم يسجّل احتجاجا قويا على الاختلاف الشاسع فى تقييم المجتمع والقانون وإدانتهما للخيانة الزوجية من جانب المرأة ومن جانب الرجل ، وتشدّدهما فى الحالة الأولى بالمقارنة إلى تسامحهما النسبىّ فى الحالة الثانية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد انصبّ تفكيرى عقب مشاهدة الفيلم على ما عساه ان يكون السبب فى هـذا الاختلاف الواضح فى الحكم . وخطر فى ذهنى تفسيراً أعرضه فيما يلى :

لأسباب عدّة ، لا داعى للخوض فيها فى هذا المقال (قد يكون أبرزها ما استقر من أن الرجل أكثر احتمالا للأعمال الشـاقة والمجهـود العضـلى) ، استقـرت الأوضـاع فى الغالبية العظمى من المجتمعات على أن يتفرّغ الرجل لمهمة كسب العيش والصيد والحرب والحُكم إلى آخـره ، وأن تتفرّغ المرأة للأعمال المنزلية ورعاية الطفل وبعض الأعمال الخفيفة التى تعاون بها الرجل فى ميدان الزراعة والحرف اليدوية وغيرها . وقد كان من نتائج هذا التقسيم فى العمل الذى يعرفه الطير والحيوان (ولكن فقط فى مرحلة الحمل ورعاية الصغير ، أن أصبحت إناث البشر تعتمد أعتمادا شبه مطلق على الذكور فى توفير كافة أحتياجاتهن المتنوعة ، وإشباع رغباتهن المتعددة ، فى حين كان المطلب الأساسى للرجل من الأنثى هو الجنس ، سواء لإشباع الغريزة أو الإنجـاب . وقد أستقـر بناء عـلى ذلك تـرتيب اجتماعى مقتضاه أن ينال الرجل مطلبه هذا من المرأة شريطة أن يتولى هو إشباع الاحتياجات والرغـائب المتعددة للمـرأة ولأولاده منها . ويتضح من هذا أن حاجة الأنثى إلى الذكر كانت فى الأصل ـ ولقـرون وقرون ـ أوسـع مدى وأشـدّ إلحاحا من حاجة الذكر إلى الأنثى ، وأن خيرها وصالحها ورغد عيشها ، أمور تتوقف على هذا الترتيب غير أن هذا

الترتيب ، كان دائما محفوفا بالمخاطر التى دفعت النساء من أجل الحفاظ عليه إلى نوع من التحالف والتضامن فيما بينهن ، حتى يواجهن جنس الرجال بأسره باعتباره العدو المشترك الذى يملك بفضل قوته العضلية وانفراده بكسب العيش وبالحكم كل أطايب الحياة .. لقد أصبح لزاما على المرأة حتى تشارك فى الاستمتاع بهذه الأطايب أن تروّض الرجل وأن تجعل من زواجه بهـا ضرورة لا مفـرّ منها . ولكى يصبح هذا الزواج أمرا لا مفر منه بالنسبة للرجل ، بات من اللازم أن تكـون المرأة حـازمة متشـدّدة بحيث لا تسمح للرجل بأن ينال غرضـه منها إلا بـالاستسلام وقبول الزواج ، فـإن تبنّت هذا المـوقف الحازم النسـاء أجمعين ، أمكن للغالبية العظمى منهن الاستفادة من هذا الترتيب وإشباع حاجاتهن . بيد أن هذه الغاية لا يمكن الوصول إليها على هـذا النحو الشـامل الفعـال إلا متى احترمت كل النساء ذلك الـواجب الذى ذكـرناه (وهـو ألا يُنلْن الرجل غرضه) . وبالتالى أصبح من المهم للغاية أن تضمن النساء عدم شذوذ بعضهن وعصيانهن لهـذا الواجب ، وهو ما لن يتأتّى إلا بالتضامن الكـامل فيمـا بينهن .

ومن هنا جاء اعتبار أى فتاة تسلم نفسها لرجل دون زواج ، خائنة لجنس النساء كله ، بالنظر إلى أنه لو شاع مثل هذا السلوك لنشأ خطر يهدد مصلحة المرأة بصفـة عامة ، حين لا يجد الرجال ضرورة ملحة للزواج ، ولهذا بات من الضرورى إخافة مثـل هؤلاء الفتيات من أجـل ردعهن عن خرق التضامن النسوى . وسبيل هذه الإخافة هـو وصمهن بـالعـار ، ومقـاطعتهن ، والتـعبـير عن احتقارهن ، والقول بأنهن قد فقدن شرفهن . وقد امتدت هذه الإدانة بطبيعة الحال من الفتاة غير المتزوجة إلى المرأة المتزوجة التى تخون زوجها ، حيث أن النتيجـة واحدة ، وعلى اعتبار أنها لم تلتزم حيال زوجها بشروط الاتفاق الذى تزوجها على أساسه ، وكذا لأن مثل هذا السلوك من شأنه أن يخيف الرجال من الزواج فيعزفوا عنه ، وهو ما يمثّل كارثة بالنسبة لجنس النساء كله . بـل أصبحت خيانـة المرأة لزوجها جريمة أبشع من جريمة استسلام الفتاة غير المتزوجة للرجل . ففى الحالة الثانية يمكن للرجل أن يردّ إلى الفتاة شرفها بتصحيح غلطته والزواج منها . أما المرأة المتزوجة السـاقطة فـإن جريمتهـا غير قـابلة لـلإصلاح بزواجها من العشيق بعد طلاقها .

إذن فالأفكار الشائعة عن شرف المرأة أفكـار سليمة وضرورية للمجتمع . غير أنها أيضا قد بنيت على مصالح محسـوبة . وبـالتالى فهى قيم ـ مـع صحتها ـ نسبيـة وليست مطلقة . أعنى أنها قيم لا يمكن للفكر المجرد أن يصل إليها ، ولا أن يتبنّاها إلا على ضوء ظروف اجتماعية واقتصادية معينة . وعلى هذا الأساس يمكن القـول بأن قتل الوالد أو الأخ للابنة أو الأخت المنحرفة ، أو انتحار الفتاة التى تحمل من علاقة غير مشروعة ، هو من قبيل المبالغة والتطرف ونسيان الغاية التى كانت فكرة « شرف المرأة » مجرد وسيلة لها .

فى مقابل هذا التضامن بين النساء ، ثمة تضامن بين الرجال يفرض على كل رجل متزوج أن يحرص كل الحرص على عدم إتـاحة الفـرصة للـزوجة لـلإخلال بـالتزامهـا الجنسى ، وتوقيع أصرم عقاب على هذا الإخلال إن حدث ، حتى لايُحدث ثغرة فى الترتيب الاجتماعى الذى ذكرنـاه متى تهاون أو تسامح مع خيانة زوجته رغم علمه بها . مثل هذا الزوج المتهاون محتقر من مجتمع الرجال كله ، وإن كان ضياع شرفه ليس فى نظر المجتمع بفظـاعة ضيـاع شـرف المرأة ، حيث أن العـلاقة الجنسيـة ليست عنده بالدرجة الأولى من الأهمية ـ كما عند المرأة ـ وقد يفوقها لديه فى الأهمية طموحاته فى شتى الميادين .

ولعل أصل حرص الرجال على شرف نسائهم ، هو أنه مع نشوء نظام الملكية الخاصة ، سواء فى الأرض أو الحيوان أو النقود أو غير ذلك ، بدأ الحرص من جانب صاحب الثروة ـ وهو فى أغلب الأحيان من الرجال ـ على تنميتها ، وعلى التأكد من أنه سيورثها لأولاده هو .. كذلك فإنه مع ظهور نظام القبائل ، بزغ الاعتقاد لدى كل قبيلة قوية بأن قوتها مرتبطة بنقاء سلالتها . وهما سببان أدّيا إلى الرغبة فى التأكد من نسبة الأولاد إلى آبائهم ، وبالتالى إلى ظهور المفاهيم التى المحنا إليها عن السلوك المطلوب من الأنثى قبل الزواج وبعده ، وتأكيد أهمية البكارة وقت الزفاف ، وتفضيل الإسراع بتزويج الفتاة بعد بلوغها مباشرة ، أو حتى قبل بلوغها ، وفرض الحجاب عليها ، وإخضاع تحركاتها ونشاطها منذ وقت مبكر لرقابة الأب والأم والإخوة أو الأعمام ، إلى حين انتقالها إلى سلطة الزوج ورقابته .

حتكما هو الحال مع الكثير من القيم التى ترى طبقة أو عدة طبقات ، من صالحها أن تسود المجتمع الذى تعيش فيه ، أرتبطت هذه القيم بالدين ، واعتبرت هذه التقاليد والأحكام السلوكية من أحكام الدين التى لا سبيل إلى تغييرها أبدا .

غير أن القيم والمفاهيم هى لا شك عرضة للتغير على مرّ الحقب بتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، خاصة فى المجتمعات التى لم يعد الدين يلعب فيها دورا كبيرا كالمجتمعات الغربية ، أو متى لم ترتبط تقاليد معينة بالدين . من أمثلة ذلك أنه قد كان من السهل نسبيا على اليابانيات التخلّى عن عادة لبس الأحذية الحديدية الضيقة من أجل تصغير حجم القدم ، بسبب عدم نص الدين على هذا التقليد ، فى حين كان من الصعب نسبيا على المسلمات أن يتخلّين عن الحجاب الذى يرين أن القرآن قد أمرهن والزمهن به إلى يوم الحساب .

فإن كان مفهوم شرف الفتاة قبل الزواج هو فى طريقه إلى الزوال فى المجتمعات الغربية ، فإنما يرجع ذلك فى رأينا إلى الأسباب التالية :

● أن التطورات الاجتماعية وأساليب التكنولوجيا الحديثة قد جعلت سبل كسب العيش ـ فى غالب الحالات ـ فى غير حاجة كبيرة إلى مجهود عضلى وعمل شاق لا يستطيع النهوض به غير الرجل . وبالتالى فقد خرجت غالبية النساء الغربيات إلى العمل إلى جانب الرجال ، وبات باستطاعتهن بفضل عملهن أن يوفرن احتياجاتهن المادية المتنوعة ، وإشباع رغباتهن المتعددة ، ولم تعد حاجتهن كبيرة ، كما كانت فى الماضى إلى الرجال من أجل توفيرها ، وبالتالى لم يعد الزواج شرطا لها ، ولم يعد يعنيهن بالدرجة الأولى نصب الشباك لرجال يتزوجن منهم .

● أنه بالرغم من أن الأعمال المنزلية ورعاية الأطفال لا تزال من شأن المرأة ، فإن التكنولوجيا الحديثة سهلت من هذه المهام ، وقصّرت من الزمن اللازم لأدائها ، وأقيمت المؤسسات التى ترعى الأطفال أثناء غياب المرأة فى عملها ، ومنحت القوانين المرأة الحق فى إجازة للولادة ورعاية الطفل ، بحيث لم تعد هذه المهام تستنفد ما كانت

تستنفده فى الماضى من وقت المرأة وجهدها ، وأمكن لها القيام بأعمال أخرى غيرها . وبالتالى فقد اختفى أو تقلّص إلى حد كبير تقسيم العمل على أساس الجنس .

● أن العلم قد أثبت أن الفكرة القديمة القائلة بأن حاجة الأنثى إلى الإشباع الجنسى أقل من حاجة الرجل غير صحيحة على الإطلاق ، وأصبح من رأى الأطباء أيضا أن عدم الإشباع الجنسى لدى المتزوجات له انعكاساته على الصحة البدنية والنفسية . وحيث أن المرأة فى المجتمعات الغربية لم تعد فى حاجة إلى الزواج من أجل سدّ احتياجاتها المادية ، فقد باتت تميل إلى الاعتقاد بأن من حقها الإشباع الجنسى مع العشيق دون التقيد بالقيود الثقيلة التى يفرضها الزواج ، خاصة أن وسائل منع الحمل التى توفرت فى عصرنا هذا قد قللت من خطر إنجاب أطفال غير مرغوب فيهم ، ويمثلون عبئا ماديا على المرأة .

وبتزايد عدد الفتيات الغربيات اللواتى لا يلتزمن بالعفة قبل الزواج ، انهار التضامن النسوىّ الذى كان يستهدف حصار الرجل وإجباره على التزوج . وكما أنه من شأن الثغرة فى جسر مقام على مجرى مائى أن تتسع تدريجيا حتى ينهار الجسر كله ، فقد كان من شأن تزايد عدد هؤلاء الفتيات أن أفلت الزمام من الجميع ، وأضحت الفتاة البكر فى المجتمع الغربى فى شبه عزلة ، ورآها غيرها محرومة بائسة ، تعذّب نفسها دون جدوى .

أما بالنسبة للزوجة الخائنة ، فإن الاستنكار لفعلتها لا يزال قائما فى ذلك المجتمع ، وكثيرا ما تؤدى الخيانة إلى الطلاق ، ربما بتأثير استمرار حرص الرجل على التأكد من أبوته للأولاد ومن أنه سيورث ثروته لأولاده لا لأولاد غيره ، ولأن الخيانة من شأنها إضعاف الرابطة الزوجية ، وأن تُفقد الحياة العائلية بهجتها القائمة على الثقة والحب المتبادلين ، غير أن هذه النقطة الأخيرة ضيقت من تلك الهوة الكبيرة فى تقييم الخيانة الزوجية من جانب المرأة ومن جانب الرجل ، إذ أن الخيانة من أى من الطرفين - على سواء - كفيلة بأن تزعزع من أسس المودّة والألفة والتفاهم والثقة التى لا غنى عنها فى أية زيجة سعيدة .

هذا عن الوضع فى الغرب . أما فى الشرق فإن المجتمع والقانون لا يزالان يريان أن خيانة الزوج أقل خطرا بكثير من خيانة الزوجة ، حيث أن الأولى هى عادة عابرة وغير ذات تأثير مدمر فى الحياة العائلية ، بالنظر إلى أن الجنس ليست له الأهمية العليا لدى الرجل (عكس الحال مع المرأة) ، وإلى أن الزوج لا يمكنه - بعلاقاته غير المشروعة - أن يقحم على زوجته أطفالا ليسوا أطفالها هى .

* * *

هذه بعض الأفكار التى خطرت بذهنى بعد مشاهدة فيلم « عفوا أيها القانون » ، ربما وجد القراء فى بعضها جانبا من الصحة .

● ●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابراهيم عبد المجيد

الطـــيف

الوقت ليل ، مثل كل وقت ، شديد الإضاءة مثل كل ليلة . والحجرة واقفة.أعنى أن الجدران الأربعة فى أماكنها.على يمينى جدار ، وعلى يسارى جدار أيضا ، وخلفى جدار . كان أمام الجدار الذى على يسارى رفوف وكتب ، أراها الآن على يمينى . كل ليلة أراها على يمينى بينما أذكر جيدا أنى حين رتبتها ، وساعدتنى فى ذلك زوجتى وأطفالى ، كانت على يسارى . وأعرف أننى لم أغير من وضع المكتب ، ذلك أنى أحببت أن تكون لوحة الفنان عن زهرة الزنبق النابتة من رحم المرأة أمامى . تلك اللوحة التى توقف عندها الكثير من رواد المعرض باعتبار أنها تجسد الأمل ، بينما قال أحد النقاد عنها أنها تمثل الثورة ، واشتريتها أنا لهذا التفسير الأخير وحده ، فهو الأقرب إلى الصواب ، ففى يقينى أن الثورات التى تخرج من هذه الأماكن هى التى يمكن أن تنجح ، فهى تضمن انضمام الناس إليها بلا تفكير ... لكن هذا لايهمنى الآن ، ولا أريد الاسترسال فيه ، فاللوحة أصبحت خلفى ، والجدار الذى نسيت أن أقول إنه لا يزال أمامى ، لا يزال أمامى ، لكنه امتد وشمل الباب . ورغم أن اللوحة أصبحت خلفى ، لم ينتقل الباب معها لكن هذا لا يخفينى . ذلك يحدث كل ليلة ، فى هذا الوقت بالذات ، حين يزداد ضوء الحجرة ، بعد أن ينام أكثر الناس فى الدنيا ويطفئون الأنوار والأجهزة الكهربائية ، وبعد أن ينام أيضا عمال الورديات الليلية ، أو أغلبهم ، تحت الآلات ، أوفى أركان العنابر ، ولا يبدو أن فى الدنيا ساهرين غير الخفراء السود ، الذين غالبا ما يجلسون فى البرد ، يمدون أياديهم فوق نيران أوقدوها من خشب وفحم ، ولا يتحدثون ، ولا يستمعون إلى أجهزة الرايو الصغيرة التى أطلقوا أصواتها لتؤنس وحدتهم .

فى هذا الوقت ، تزداد شدة الكهرباء فى المصابيح السهرانة ، وتشعشع أنوارها البيضاء . ومصباح حجرتى يفعل ذلك . لا يتأخر فيه . هل يعرف أنى أحب الضوء الأبيض كما أحب النهار الأبيض الرائق فى

الاسكندرية حين تسطع الشمس وينقطع المطر ؟ ... ليس لذلك معنى ، المهم أنه يزداد بثا للنور الآن ، تماما مثل الليلة ، الليالى ، الفائتة ، لكن الحجرة لا تأخذ فى الاتساع من شدة النور . ذلك يحدث ، أو يبدو لى ، كل ليلة ، ولا يحدث الآن . ربما هى لم تكن تتسع . ربما أنا الذى كنت أتضاءل . أو انتشى ! لم يعد لى إذن إلا انتظار الطيف . فى هذا الوقت ، من كل ليلة ، وحين يبلغ النور مداه ، أراه يمر من أمامى . فى العادة أكون منكفئا على كتاب . أشعر به يمر أمامى فى اللحظة نفسها التى أرفع فيها رأسى عن الكتاب ، الذى أقرأه ، أو الذى اكتبه.وأراه . الحق به بعينى بعد أن يكون قد عبر الحجرة ودخل فى الجدار الذى على يسارى .

لم يخفنى قط . ذلك أنه بعد عبوره الأثيرى هذا يعتدل حال الحجرة ــ تعود الكتب إلى مكانها . يظهر الباب على يسار الجدار الأمامى . ترتفع لوحة الزنبقة الخارجة من رحم المرأة على الجدار الأمامى أيضا ، وردية تبلل أعصابى ، وتنساب الموسيقى من الراديو ، كامرأة تحب بإخلاص . وهاهى لحظة عبوره قد اقتربت . جسدى يدرك ذلك . إذ أشعر به متحفزا لرفع رأسى عن الكتاب الذى أنا منكفىء عليه . وأشعر فى نفس الوقت أن صمت الليل قد بلغ أعمق نقطة فيه . نقطة المركز من الدائرة . نقطة الإحساس المخيف بأن هذا الكون ، كان يوما لحظة من عدم ، وكان يمكن أن يستمر كذلك ، وكان يمكن أن لا يكون غير فضاء واسع سحيق بلا كواكب أو نجوم . كان يمكن أن يكون فى هذا الكون ، مجرات من رياح . لقد ازداد تحفز جسدى ، وأطلق إشارته فارتفع رأسى ، لكنه لم يمر بالسرعة المذهلة . كان أبيض أثيريا كما هو ، وبلا ملامح كما هو . إلا أنه ، ولا أعرف هل ستصدقنى أم لا ، توقف وسط الحجرة وأطلق ضحكة ومضى تاركا رنينها يتردد بين الجدران المغلقة ...

الليـــلَكى

صدرى والصدعُ فضاءانِ ،
ثلاثةُ أطفال يحتملونَ المجرى فوقَ الساعد ،
هل تلحظُ ظلَّ يدىَّ على البهوِ الغربىِّ ؟
براحاتٌ صامتة تترامى تحت الإبطينِ ،
وتلك فلائك نوتيِّينَ تحطُّ حمولتَها المنوعةَ فى موسيقاىَ ،
فخذنى إن سمحتْ أنفاسُكَ للشَّطِّ ،
انحزنا للمُخضرّين وفُتحتْ ترساناتٌ للماعزِ ،
دخلتْ رافلة كوخاً وهى مؤهَّلةٌ للتشريحِ :
استلقتْ فوقَ طنافس تصنعُها الأخيلةُ ،
شرابُ شعيرٍ سالَ من الكتفينِ ،
أتاها رَجَلٌ من نَفَسٍ فبكتْ حينَ انغلقَ الكوخُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على ظلماتِ الكبشِ ونامت فى ترجمةٍ
باءُ البَلشون امتزجتْ من سنواتٍ خمسٍ فى بائى ،
هل تلمحُ ساقىَّ تسوخانِ ببطءٍ فى التيِّهِ ؟
وراءك كان رخامُ التوحيديِّين يُعَلِّينى ويبدِّدُ بَدَنى فى المسرحِ ،
وأنا أُلقى رُسغىَّ جوارَ القدمينِ وأفخرُ بالنارِ ،
معَلِّمتِى تَقرننى بالجُعْرانيَّاتِ وتنعتُنى بالمقصوصةِ :
فَرْعى طَلْقٌ ،
وهنالك عينا الأسدِ موازيتانِ لقرطى ،
لكنَّ الكادرَ أضيقُ من قفزٍ .

يريدكِ الليلكىُّ / كان هيكلُ السدِّ العالى جزءاً من شفتين /
لماذا تسيرين كلَّ هذه الفراسخِ بدونِ شدَّادةِ النهدينِ ؟ /
كتبتْ : هل طلبنى الليلكىّ فى هذه الساعةِ : الحادية عشرة
من ضحى ٢٧ مارس ١٩٩٠ ؟ /جاءت التى تدعونى إلى قَصِيِّها مفلوتة
كساهراتٍ /عَرَّيتُه من قطنِه وغسلتُه بقطيفةِ الرحمن /
قيظٌ /أنا لكَ لبؤةٌ /نهرُكَ أنتَ أم هصيرُ حنطةٍ ؟ /يعيدُ
الشعرُ انتاجَ المحبةِ وأنتِ تلقطينَ باللسان الليلكى /هذا

وئامُ المخيرين /انتعشْ يافهدُ /حينما تدخلُ قبرَ الأغاخان
تذكَّرْ سقطتى /تحدَّثَ فتيةٌ عن التغيرات فى المعسكر الشرقىِّ
بينما كنتُ أقرأ الجملةَ الوحيدةَ فى رسالةٍ : شمسُ أسوانَ
خادمةٌ /قابلتُ سيدةً تقول لسيدٍ : جسدى يناصبنى /
سِلالٌ مليئةٌ بالمستقبَلات /جبلُ الجرانيت انشقَّ /غيَّرتُ
حادثةً بمندَّاةٍ وهِمتُ فى هجيرى /أنتَ مزدوجٌ كمصرَ ومشدوخٌ
ككزانٍ /أشارَ عاشقٌ إلى بُنيَّاتِ المقهى فسألنى نوبىٌّ : هل
تزوجتَ جميلة ؟ /سُرَّتُكِ محفورةٌ على جدران معبدِ فيلة /
هذه غرفةُ الخمرِ السنوىِّ وهاتان تفاحتاكِ عاريتانِ فى ظُلمةٍ
تُشعلُ الأطراف بالصَّاد /بلحٌ يجفُّ فى ظهيرةٍ /عشرونَ
نسخةً أصليةً من جسمكِ النحيلِ تحملُ سقفَ المعبدِ الآيلِ /
والثعبانُ يسعى /جيلٌ واحدٌ وأحلامٌ عديدةٌ /خلفَ صالة الكُهَّانِ
قالتْ حَيِيَّةٌ لحيىٍّ : عُودُك رَنَّانٌ ياصانعَ الجثمان /كانَ رأسُ
بستانِ الاشتراكيين يثمرُ تينةً مضروبة حينما كنتُ أرقبُ
عابرةً تقول لعابرٍ : أنا كلبتُك المَسْقِيَّة.ياكرنكىُّ مازال العالمُ
مِلكاً لغمزتين /وإيزيسُ أحلى أسمائى /خذِ القمحَ إلى المعوَّقين
وأعطنى سنبلةً أغطى بها فَرْجى .

سَنْطٌ فوقَ الخَصْر ومئذنةٌ بمساواة جفونِى ،
للمختاراتِ المختارونَ وهذان النهدانِ يقودانِ الأبرارَ إلى قادشَ ،
كيف سأفلتُ من زَندىَّ ؟
الساعةُ سَوْطٌ والهكسوسيونَ يشجُّون الجسرَ ،
فمن سأسلِّمهُ الأسرارَ المخزونةَ تحتَ الكتَّان المخطوطِ ؟
أنا الاثنانِ من الواحدِ لكنَّ المنتزهاتِ محاصرةٌ باليَرقاتِ ،
استندوا فوق أوَانىَّ وخَدَعونى بالرايةِ ،

باتوا منتعشينَ فحرَّرتُ الياقوتَ من الياقوتِ وبَيَّنتُ القلعةَ ،
قدماىَ على صخر وطمأنيناتٌ زائفةٌ فى الخَلقِ ،
انظرْ للظلِّ يُقَسِّم وجهى والمذياعُ يبث الصَبغَةَ ،
كيف سأخطو من مملكتى للملكوتِ ؟
المرأةُ تَفشى معصَمها المنقوعَ بروحِ الخلِّ وتنهضُ بين الثكناتِ
مكللةً بكتابِ الموتى ،
والمختارةُ ماشيةٌ بوظائفِ أعضاءِ رعاياها المختارينَ ،
فكيفَ سأصعدُ من رَهَبُوتى للراهب ؟
كنتُ أنا الجائزَ :
أشهدُ صاغاتٍ منتشرينَ على الأعناق يَصُدُّون البيتَ عن البيتِ ،
وفى آخر قنطرةٍ طائرةٍ تسقطُ سيدةٌ فوق المفصلِ ،

ويخرُّ التركيبُ المتقَنُ بخراباتٍ متقَنَة .

●

يحمـل الطمىُ حلمَ المتعبين/قـربَ الصـوامـع قـالت : ريقُـه
الصباحىُّ لى/الحيوياتُ مبروكات/كانت المناظراتُ تدورُ حول
كيف يديرُ الاجتماعَ الحزبىَّ/لكننى كنت أبتغيك يا وازن غلالى
عثرات العمر غَلاَّبة/هذا قميصُ أختى الصغيرةِ وذاك الذى
تحت حاجبيكَ ضَنَا المغادِرين/كيفَ أجبتَ على سؤالِ
النوبىِّ ؟/خَلِّ الوردةَ سرِّيَّةً/أنا أنا أنا/ليسَ على
لحمى ملابس داخليةٌ/مصرُ التى فى خاطرى/صديقاتى يقلنَ
لى : اشترى الليلكىَّ بالفضائحِ المقدَّساتِ/سوفَ ترقصين
فى استقبال الرفاق الخارجين من طُرَةٍ/أنتَ أنتَ أنتَ /
علماءُ وعمالٌ/أناديكَ وهذا يكفى لأن أموت/اسكبْ
على جلدى ثلاثيَّة المصرىِّ/غرغرينة تأكُل البلادَ/فُضَّ /
ليسَ على القتلى حَرَجٌ/هل الشهوةُ تعنى المبايعة ؟/أنا
المسُوقةُ إلى الليلكىِّ/أنتركهم يغصبونَ العروبةَ ؟/أغدو
بحريتى على عتباتهِ/مجد الأُبوَّةِ والسؤددا/له جنائزى
والارادات والزورقُ/فليسوا بغيرِ صليل السيوفِ /

سلطانُه سلطانى وتمساحُه على البوّاباتِ /يجيبون صوتاً
لنا أو صدى /إقرأ المحفورَ على نُصب الصداقةِ ستجدُ
الحرفينِ من البائيَّة والحائىِّ شامِقَيْن /أين كنا ياصَبُّى ؟
مملوءةٌ أنا بصَبوةِ القفنس امتلاء الأثرياء /انظرْ إلى
الجيملاتِ واطلبْنى /أهلاً بالمعارِكِ /صرتَ تدخلنى كأنكَ
تموتُ بعد فحَّةٍ /أسطورتانِ /وصرتُ أنفردُ على بطنى
كأنى فكرةٌ مقوَّسةٌ /أنا المثنى والموتى وحيدون /نيلُكِ /
الغرغرينةُ التى تفشو فى عروقى تجهِّزُ القربان /فلتخبئ الوثيقة
عن عيون العاطلين /بالأحضانِ يامزارعُ /هذه هى البحيرةُ التى
تَمَنتْها الطفولاتُ /نيلُه /يأتينى الهوى الذى ارتقبتُه ثلاثين
عاماً وثمانيةً /عدَّى النهار /قابلتُ سيدةً تقول لسيدٍ :
لماذا أبلغتَ عن ثلاثين شهيداً ثم صببتَ فى جوفكَ
الكونياكَ باكياً ؟ قُصِّى شَعركَ الطويل صيفاً /ما اسمُ

هذه اللذَّاتُ ياصاحبى ؟ /يريدُكِ الليلكىُّ /لنا عند محمدٍ
شابان /راح فجرٌ يؤذن فى الناس حينما كنت أُؤَذِّنُ فى فَذَّةٍ /جيلٌ
واحدٌ وأحلامٌ عديدة /نيلى/سوف أقرأ لك طائرَ الرذاذِ ونحن
مخلوطانِ فى علقة /تماثيلُ رخاميةٌ وأوبرا على تُرعاتِ نجعى /
أيقظى الليلكىَّ بإصبع القدم واستريحى ساعةً من خيانات

الأحبَّةِ/بَيْرق/ندَاكِ ما زال فى حَلقى ولسنا أصحابَ مشأمةٍ

●

مُبْتَلٌّ هذا السيمافورُ بزيتِ اللقطاءِ ،
ولكنّ الوجعَ عطيَّاتٌ سانحةٌ يجنيها المتخلِّدُ ،
كان مثلثُ فخذىَّ كليم اللوتسِ والشفتان مشقَّقتين بأملاحِ
الفرقاء ،
النَظَّارةُ غامقةٌ فيما وهجُ المرمر أُسَيٌّ يخمشُ ظنى بالرغباتِ ،
أنا آتيةٌ من ذاهبةٍ والسَّفَّاحونَ سواسيةٌ ،
دَهَنَ الربُّ ذراعىَّ بمسقط ضوءٍ شرقىٍّ
فطفتْ حلماتٌ فوق مساراتِ اللقلق مستيقظةً
قاربت الطفلة كتفىَّ فظلَّ التابل مرشوشاً بين الرُّكبة والحوضِ ،
أنا الملتَهِمَةُ لكن صدرى والصدعُ فضاءانِ مُضاءانِ ،
لماذا ترمقُ حمُّصَةٌ غائصةً فى صحنٍ مجلوٍّ ؟
أنتِ مهدَّدة بالكاتدرائياتِ من الخلف وبالزعماءِ من الواجهةِ
اختفت اللورياتُ من اللقطة لحظةَ كنت تحكِّينَ وصيفاتٍ
بشرائحكِ الملفوفةِ وتفرِّينَ إلى مَيْمَنةٍ ،

من يتكىء على الصَّلِّ سوايَ ويستخرج كوثرة دائرة من
حلم أجَّره الفصحاءُ لمرحلةٍ ؟

هائى تنفصل الليلةَ عن هاءِ النحويِّين وتتحدُ بهاءاتِ المحوِ ،
فخذنى للشط إذا سمحتْ أنفاسك يانوتىّ
وساومْنى : قائمةُ تحاريق الوادى منكَ ،
ونسرُ الشرفة منى ،
العسسُ غراميونَ وصاحبتى تعرفُ سِرِّى ،
هل كنت محرَّمةً فى الطرقات ومعلنةً فى الملجأ ؟
تنفجرُ عروشُ الصيف مطيَّبةً بلعابِ الفلاحينَ ،
فماذا حجبَ عن الكادرِ سائقَ قاطرةِ الثورةِ ؟
أوصى أختَكِ بى ودعيها تكشفُ للحرسِ السابقِ
أن المختارةَ للمختار وفى الأرضِ مصائرُ طارئةٌ ،
قَدُّكِ فى الناشنكاه جميلٌ ،
هل كانَ جواسيس السلطة مُدَّرِعين برأسِ الغليونِ ؟
إطلعْ : تضرب ريحٌ راغبةٌ جلبابى ،
يلتصق القطنُ بحمصتىَّ فألمحكَ على الأسلاكِ ترشِّحُ نفَسك
للطيرانِ ،
فأين ستكتب أن المرأةَ والنهرَ بغير الشعراءِ
شهادةُ زورٍ فوق العجلاتِ الطائشةِ ،
أنا ذاهبة من آتيةٍ ،
والمركبُ مثقلةٌ بطحينٍ مشموم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سـمير فـريـد

القاهرة فى الأفلام المصرية

● تعتبر الابحاث التى قدمت فى إطار الحلقة الدراسية التى نظمها مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية والاجتماعية عن القاهرة فى الافلام المصرية ، من اهم الابحاث السينمائية ـ الاجتماعية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن عدم وجود ارشيف حقيقى للافلام فى مصر ، أدى إلى تناول القاهرة فى الافلام المصرية المعاصرة فقط ، وبالتحديد فى افلام المخرجين الذين ينتمون إلى السينما الجديدة بعد ١٩٦٧ ، وحركة الواقعية الجديدة فى الثمانينات .

فالبحث الذى قدمه عادل منير يتناول فيلم الجوع إخراج على بدرخان وهو من أعلام حركة السينما الجديدة ، والبحث الذى قدمه كمال رمزى عن سينما رأفت الميهى ، وهو من أعلام حركة الواقعية الجديدة التى ينتمى إليها أيضا عاطف الطيب موضوع فاضل الأسود ، ومحمد خان موضوع بحث مدحت محفوظ .

بل أن بحث القاهرة فى الأفلام المصرية التسجيلية الذى كتبه على أبو شادى يتناول أيضا افلاماً تسجيلية لمخرجين ينتمون إلى نفس هاتين الحركتين . ولعل البحث الوحيد الذى حاول إلقاء نظرة على التاريخ هو بحث مصطفى درويش عن الرقابة ، ودورها فى الصورة التى ظهرت عليها القاهرة فى الافلام المصرية .

وعدم وجود أرشيف حقيقى للأفلام فى مصر . بل وعدم وجود مجرد فيلمو جرافيا للأفلام ، بأنواعها وأطوالها المختلفة وعدم تقدير بعض الباحثين لأهمية افتقاد هذا الأرشيف وهذه الفيلموجرافيا ، أدى إلى صدور بعض الأحكام دون أى تحفظات ، بينما هى أحكام خاطئة كما فى بحث مدحت الذى يقرر أن فيلم « ضربة شمس » إخراج

محمد خان عام ١٩٨٠ صور القاهرة على نحو لم يسبق له مثيل فى أى فيلم مصرى سابق ، بينما يكفى وجود فيلم مثل « حياة أو موت » إخراج كمال الشيخ عام ١٩٥٤ ليؤكد خطأ هذا الحكم .

ونفس الملاحظه نجدها فى بحث مصطفى درويش الذى يقرر على نحو قاطع أن فيلم « أغنية توحة الحزينة » إخراج عطيات الأبنودى عام ١٩٧٢ هو أول فيلم يصور الشوارع الشعبية فى القاهرة دون أى تزويق فمن حق الباحث أن يرى أنه « أحسن فيلم » ولكن ليس « أول فيلم » ويكفى وجود فيلم مثل « سيمفونيه القاهرة » إخراج « صلاح أبو سيف » عام ١٩٤١ ليؤكد خطأ هذا الحكم .

وتطرح أبحاث الحلقة العديد من القضايا الجديرة بالحوار والمناقشة . وأول هذه القضايا عن المكان فى السينما ، وهل له أهمية خاصة عن المكان فى الرواية أو القصة أو المسرحية أو الأوبرا أو الباليه ، وهل يمكن أصلا أن نتحدث عن مكان ما مجردا عن الزمان الذى وجد فيه ، أو الذى عرفناه نحن فيه ؟

دون الخوض فى تعقيدات فلسفية ، يمكن القول إن المكان يستحيل أن يوجد مجردا عن زمانه . وأن المكان الوحيد المجرد عن الزمان هو « الجنة » كما جاءت فى الأديان . فيما عدا ذلك يتصف كل مكان بصفات الزمن الذى وجد فيه ، سواء كان قرية أم مدينة ، معبداً أم منزلاً .

ويمكن تجريد المكان فى أجناس وأشكال الفنون الدرامية . ولكن يستحيل تجريد المكان فى السينما ، عندما تصور الكاميرا مكاناً حقيقياً سواء فى السينما الروائية أم السينما التسجيلية . وحتى عندما تدور أحداث الفيلم القصصى أو الروائى دون تحديد مكان معين أو زمان معين .

العلاقة الخاصة بين المكان والسينما هى إذن تصوير الكاميرا لمكان حقيقى . وليس عند اصطناع مناظر تصمم وتنفذ فى الاستوديو مهما كانت مطابقة للواقع التاريخى ، أو الواقع المعاصر . ولذلك فإن حديث عادل منير عن القاهرة فى فيلم « الجوع » باعتباره وثيقة عن القاهرة لا يعبر عن هذه العلاقة الخاصة بين المكان والسينما . وإنما هى القاهرة كما تصورها مصمم المناظر صلاح مرعى .

وليس كل فيلم يصور فى مدينة هو فيلم عن هذه المدينة . فهناك مئات الافلام التى صورت فى القاهرة مثلا ، ولكن لا يمكن اعتبارها عن مدينة القاهرة ومن هذه الأفلام أفلام رافت الميهى . صحيح أن ديكورات هذه الافلام تقام فى اماكن حقيقية ولكنها تعبر عن رؤية الفنان الذاتية ، وعن عالمه الخاص .

وبنص كلمات كمال رمزى فإن « الورشة والسجن والجزيرة والمستشفى،عند رافت الميهى مؤلف ومخرج كل أفلامه ، ليست مجرد مسرح سلبى تدور عليه الأحداث ، ويتحرك فى فراغه الأبطال ، ولكنها بتكوينها وترتيبها ، تعبر عن العالم الخارجى الأكثر اتساعا ، وهى تكتسب حضورا قويا عميقا من خلال علاقاتها الوثيقة .

ولايقتصر الأمر على الفيلم الروائى أو الفيلم القصصى ، فهناك أفلام تسجيلية تصور بعض مظاهر الحياة فى مدينة القاهرة ، ولكنها لا تعبر عن المدينه ـ المكان ، مثل فيلم « النيل أزرق » إخراج هاشم النحاس أو فيلم « حديقه الحيوان ٢ إخراج محمد شعبان ، أو فيلم « انقاذ » إخراج مختار احمد ، من بين الافلام التى اختارها على أبو شادى من الافلام التسجيلية التى يرى أنها تعبر عن مدينة القاهرة .

والمكان الحقيقى فى السينما ليس المكان الذى يضيف إليه المخرج ما يعبر عن وجهة نظره . وبالتالى فصورة جمال عبد الناصر مثلا فى ورشة النجار فيلم « سواق

○ مقهى فى وسط البلد

(فيلم الحب فوق هضبة الهرم)

إخراج عاطف الطيب

الاوتوبيس » إخراج عاطف الطيب ، أو فى مقهى فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » لنفس المخرج ، ليست من خصائص المكان كما يذهب فاضل الاسود ، وانما هى إضافات تعبر عن وجهة نظر محددة ، فليس فى كل ورشة ولا فى كل مقهى صورة الزعيم المصرى الكبير .

وقد لاحظ على ابو شادى عن حق أن الكاميرا فى فيلم « الصباح » إخراج سامى السلامونى « تتعفف عن الاقتراب من البشر ، ويستشعر المرء نوعا من الازدراء للواقع والبشر » . ولاحظ نفس الملاحظة عن فيلم « القاهرة كما لم يرها أحد » إخراج إبراهيم الموجى فى قوله إنه جعل الكاميرا ترصد الناس من بعيد رغم أنه يراه أكمل وأجمل الافلام التى تناولت مدينة القاهرة .

وفى بحثه عن أفلام محمد خان تناول مدحت محفوظ المدينه ، وليس القاهرة فقط . ولاحظ ببراعة أن المدينة عند خان تناظر الطليعة والحرية والريادة والتقدم . على النقيض من صورة المدينة فى اغلب الافلام المصرية . وأن محمد خان فى فيلمه الريفى « خرج ولم يعد » تحدث عن المدينة أيضا ، وظلت المدينه حاضرة فى ذهن المتفرج حتى وهو يشاهد الريف . وأن تصوير خان لمدينة المنيا فى فيلم « زوجه رجل مهم » اقتصر على حياة ضيوف المدينه المؤقتين مثل ضابط الشرطه أو مهندس الرى .

والقضية الثانية التى تثيرها ابحاث الحلقة الدراسية هى قضية العلاقة بين القاهرة القديمة والقاهرة الحديثة يقول صلاح مرعى فى بحث عادل منير إن القاهرة أصبح لها طابع أقرب إلى الأوربة من معمار وشوارع وحركة نقل وملابس وحتى العادات والتقاليد ، والتى تطورت بشكل شديد السرعة ، الا اننى أرى أنها ليست هى القاهرة الحقيقة ، ولكنها القاهرة الإضافية .

وهذه النظره شائعة فى البلاد التى أطلق عليها الغرب « العالم الثالث » . وهى نظرة تعبر عن الاحتلال النفسى والفكرى والوجدانى الغربى لكثير من مثقفى هذا العالم الثالث . فالمدينة ليست اختراعاً غربياً والعمارة ليست اختراعاً غربيا والجزء الأحدث من أى مدينة فى أى مدينة

فى العالم الثالث يعبـر عن عمارة العصر ، وليس عمـارة الغرب .

ووصف صلاح مرعى للقاهرة الأحدث بأنها إضافية ، أخف وطأه من وصف على أبو شادى فى بحثه لكل من صور هذه القاهرة الإضافية بأنه ضيق الأفق فالواقع أن القاهرة مثلها مثل أى مدينة أخرى فى العالم ، تتطـور مع مـرور الزمن ، وزيادة عدد السكان مع التقدم الصحى النسبى ، صحيح أن الخديوى إسماعيل حين بـدأ يبنى القاهـرة الحديثة فى القرن التاسـع عشر جعل دار الاوبـرا تعطى ظهرها للقاهرة القديمة على حد تعبير الكاتب الكبير كامل زهيرى ، ولكن بعد مرور اكثر من قرن من الزمان تفاعلت القاهرة القديمه مع القاهرة الحديثة تفاعل الجسد الواحد مع مختلف عناصره .

والقضية الثالثـة فى أبحاث الحلقـة الدراسيـة تتعلق بمفهـوم الصدق والكـذب . فالمـلاحظ فى بحث مصطفى درويش وكذلك بحث على أبو شادى أن الصدق عنـدهما سواء فى السينما الـروائية أم القصصيـة أم التسجيلية مرهون بتصوير مظاهر الفقـر والبؤس . وتلك فى نظـرى أيضا من ثمار الاحتلال الغربى الداخلى لكثير من مثقفى العالم الثالث . ففى كل مدن العالم مظاهر للفقر والبؤس وفى كل مدن العالم أيضا مظاهر للثراء والحياة الرغدة . وليس أكذب من يقتصر على تصوير المظاهر الاولى الا من يقتصر على تصوير المظاهر الثانيه .

صحيح أن الأفكار السائدة فى أوساط السينما التجارية تلتقى مع سلطات الدول المتمثلة فى الرقابة فى محاولة منع كل جوانب القصور والتخلف ، وإبراز المظاهر الإيجابية فقط . ولكن هـذا ليس فى دول العالم الثـالث فقط ، ومن ناحية أخرى ، فإن الاحتكام إلى هذه الحقيقـة كمقياس لتقييم الأفلام يعنى الدوران فى فلـك الرقـابة ، وبـالتالى الاحتكام إلى مقاييس الرقابة ، ولو بـالسلب ، فليس كل ما تمنعه الرقابة جيدا ، وليس كل ما تبيحه الرقابه رديئا . والا لما تقدمت أى دولة فى العالم ، وفى التاريخ ، خطـوة واحدة إلى الامام .

وهناك وجهات نظر فى بحثى على أبو شادى ومصطفى درويش من الضرروى التوقف عندها . اذ يرى على أبـو شادى أن بول وارن المدرس فى معهد السينما بالجيزة فى الستينيات كان السبب الرئيسى فى قيام حركة تسجيليـة جديدة ، ويعتبره صاحب « مدرسة » . ولا شك فى تأثير بول وارن ولكنه ليس صاحب « مدرسة » ، وليس السبب الرئيسى فى قيام حركة تسجيلية جديدة .

كـذلـك نختلف مـع مصطفى درويش فى اختيـاراتـه المحدودة جدا من الأفلام التى عبرت عن القاهرة بعمق فى تاريخ الافلام المصرية . فهو لايختار غير فيلم تسجيـلى واحد ، وهو « أغنية توجه الحزينة » ولا يختار غير أربعة افـلام روائيه هى « العـزيمـة » اخـراج كمـال سليم ، « والسوق السوداء » إخراج كامل التلمسانى ، و « عيون

لا تنام » و « للحب قصة اخيرة » إخراج رافت الميهى .

والأغرب من حديث مصطفى درويش عن الماضى ، حديثه عن المستقبل . إذ يقول فى ختام البحث لا ينتظر فى المستقبل القريب أن يجرؤ مخرج مصرى على إبداع فيلم بأماكن مثل الأماكن التى جعلت من الرائعة الهندية « سلام بومباى » عملا جليلا . ولا غرابة فى هذا ، فالرقابة ما يزال لها خطرها ، وهو خطر غير قليل . وفضلا عن أن الرقابة فى الهند اكثر عنفا من الرقابة فى مصر ، فقد شهدت مصر إنتاج العديد من الأفلام التى تفوق فيلم « سلام بومباى » ، كما يستحيل علميا المصادرة على ما يحدث فى المستقبل على هذا النحو .

ولعل الإضافة التى يمكن أن تضيفها هذه المقدمة إلى أبحاث الندوة هى إلقاء على نظرة على القاهرة فى تاريخ الأفلام المصرية . فتكون بذلك مكملة لتناول الأبحاث للعاصمة المصرية فى الأفلام المعاصرة .

* * *

فى البدء كان لوميير ، وقد أرسل لوميير إلى القاهرة بعثة أولى عام ١٨٩٧ ، وثانية عام ١٩٠٦ . وكما جاء فى كتاب احمد الحضرى عن تاريخ السينما فى مصر حتى عام ١٩٣٠ ، صورت البعثة الاولى لقطات وثائقية للقاهرة اهمها كوبرى قصر النيل وميدان القلعة وميدان الأوبرا وميدان العتبة وميدان السيدة زينب وميدان سليمان باشا (طلعت حرب فيما بعد) وشارع النحاسين . وصورت البعثة الثانية ميدان الازبكية وشارع الموسكى .

وفى نفس الكتاب أن لقطات أخرى صورت بواسطة مصورين مصريين مثل ملعب قصر النيل فى الجزيرة عام ١٩٠٩ ، وكنيسة الروم الكاثوليك بالفجالة عام ١٩١١ ، ومن القاهرة إلى الاهرام ، والمدينة العظيمة فى مصر عام ١٩٢٢ . ويحتفظ معهد لوميير فى ليون بما صوره مصوره عن القاهرة وربما توجد الوثائق الأخرى فى أراشيف لندن أو برلين ، ولكن لا شىء من هذه الوثائق بالذات فى أرشيف مصر .

أما بالنسبه للأفلام التسجيلية ، فلعل أقدم فيلم عن القاهرة « سيمفونية القاهرة » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٤١ . وهو فيلم كما يقول مخرجه يتغنى بالفوضى والضجيج فى القهرة ، وقد أخرجه للرد على صحفى بريطانى سخر من المدينة . ومن الغريب بالطبع أن يتغنى فنان بالتلوث السمعى ، ولكن من الواضح أن الفيلم كان مجرد رد فعل ، وتعبيراً عن التعصب الوطنى فى ظل وجود قوات الاحتلال البريطانى .

وفى الخمسينات أخرج عبد المنعم شكرى القاهرة عام ١٩٥٢ ، وحسن توفيق « سور القاهرة » عام ١٩٥٣ ، وسعد نديم « القاهرة ٥٥ » عام ١٩٥٥ ، وفريد الجندى « جبل المقطم » عام ١٩٥٦ وفى الستينات اخرج حسن رضا « يوم فى القاهرة » عام ١٩٦١ ، و القاهرة القديمه و « القاهرة فى الليل » عام ١٩٦٢ ، واحمد كمال مرسى « القاهرة » عام ١٩٦٣ ، ومنير توفيق « المعادى » عام ١٩٦٤ ، وواصف عزيز « القاهرة فى الليل » و « القاهرة » عام ١٩٦٦ ، ومحمد عز العرب « القاهرة ٦٧ » ، عام ١٩٦٧ وفى عام ١٩٦٩ أخرج سمير عوف القاهرة ١٨٣٠ وهو فيلم عن لوحات روبرتس المشهورة ، وكان أول فيلم من أفلام الفن عن المدينة .

وبسبب المأساة المضحكة لأرشيف الأفلام فى مصر ، يصعب ، إن لم يكن من المستحيل ، مشاهدة هذه الأفلام ، التى تشكل برنامجا خاصا عن القاهرة فى الخمسينات والستينات .

وفى السبعينات وفى إطار نجاح السينما الجديدة بعد ١٩٦٨ ، ثم إنتاج مجموعة من الافلام التسجيلية المتميزة

عن القاهرة ، والتى شاهدها كاتب هذه السطور بحكم معاصرته لفترة إنتاجها ، ومتابعته لحركة الانتاج .

وأهم تلك الافلام حسب تواريخ الانتاج حدث فى ١/١/ ١٩٧١ ، إخراج فوائد فيظ الله ، و « اغنيه توحة الحزينة » إخراج عطيات الأبنودى عام ١٩٧٢ و « هنا القاهرة » إخراج يوسف ابو سيف ، و « القاهرة كما لم يرها احد » اخراج ابراهيم الموجى عام ١٩٧٥ و « انفجار » إخراج عبد القادر التلمسانى عام ١٩٧٩ ، وهو أطول فيلم تسجيلى عن القاهرة (٦٠ دقيقة) . وكل هذه الأفلام لم تعرض قط الا فى ندوات اتحاد نقاد السينما . فهى أفلام ممنوعة بالفعل ، وليس بقرارات . وربما كان تصوير هذه الافلام لتناقضات الواقع فى مدينة القاهرة بأساليب سينمائية متكاملة ومؤثرة ، هو الذى أدى إلى عدم وجود أية أفلام تسجيلية عن مدينة القاهرة على نفس المستوى طوال الثمانينات .

أما عن الأفلام الروائية ، فقد كان من النادر أن تصور فى شوارع القاهرة أو أى مدينة أخرى حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . وقد كان هذا هو السائد فى كل الإفلام الروائية فى العالم . حتى الفيلمين الهامين اللذين أنتجا أثناء الحرب العالمية الثانية ، وهما « العزيمه » إخراج كمال سليم عام ١٩٣٩ ، و « السوق السوداء » إخراج كامل التلمسانى عام ١٩٤٣ ، (منع وعرض عام ١٩٤٥ بعد نهاية الحرب) صورا بالكامل فى الاستديوهات .

وأذكر أثناء عرض أحد أفلام محمد كريم التى أخرجها فى الثلاثينات ومثل الدور الأول فيها المغنى والملحن المعروف محمد عبد الوهاب ، فى أسبوع لأفلام كريم أقيم بعد وفاته فى سينما أوبرا عام ١٩٧٢ ، أن سرت فى الصالة مشاعر خفية مذهلة عندما ظهرت على الشاشة لقطة واحدة لاتتجاوز مدة عرضها بضع ثوان لشارع فؤاد (٢٦ يوليو فيما بعد) .

ومرة أخرى ليس التصوير فى الشوارع فضلا فى ذاته ، وليس عدم التصوير فى الشوارع عيبا فى ذاته . وقد خرجت الأفلام اليابانية إلى الشوارع إثر تدمير ستديوهات السينما فى اليابان نتيجة زلزال عام ١٩٢٣ ، بل وخرجت إلى الشوارع فى ايطاليا بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة تدمير الاستديوهات الإيطالية فى الحرب ، كما خرجت إلى الشوارع فى مصر نتيجة الانهيار الادارى والفنى فى ستديوهات الجيزة فى الثمانينات ، والذى يشبه الزلزال فى اليابان والحرب فى إيطاليا .

ولكن هذا لا يعنى أن الكاميرات فى الأفلام الروائية لم تخرج إلى الشوارع باختيارها أبدا . فقد حدث ذلك فى روسيا بعد الثورة الشيوعية عام ١٩١٧ ، نتيجة اختيار أيديولوجى . كما حدث فى مصر وبلاد أخرى كثيرة تأثرت بالواقعية الجديدة فى إيطاليا بعد الحرب كمنهج وأسلوب فى التعبير عن الواقع . وكانت أفلام الواقعية الجديدة فى ايطاليا تعرض فى القاهرة والاسكندرية فى نفس الوقت الذى تعرض فيه فى روما ونابولى .

ويبدو تأثير الواقعية الجديدة الايطالية فى تصوير القاهرة أوضح ما يكون فى فيلم « الأسطى حسن » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٢ الذى صور العديد من مشاهده فى حى الزمالك وحى بولاق ، باعتبار الأول من أحياء الأغنياء والثانى من أحياء الفقراء ، ولا يفصل بينهما غير ذلك الكوبرى القصير الذى بناه إيفل على النيل . ولم يفتح أبدا .

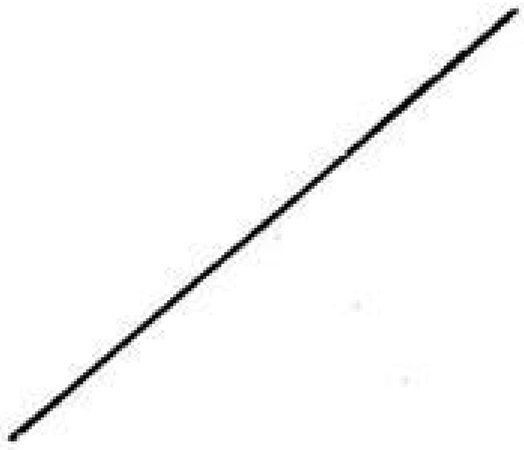
ولكن الفيلم الأهم ، والذى كان أول فيلم روائى مصرى صورت أغلب لقطاته فى شوارع القاهرة فيلم « حياة أو موت » إخراج كمال الشيخ عام ١٩٥٤ ، والذى كان جديرا بالفوز فى مهرجان كان أو مهرجان فينسيا أو مهرجان برلين لو كانت هذه المهرجانات دولية حقا ، وموضوعية حقا .

ويعبر الفيلم عن مشكله صبية حصلت على دواء غير صالح لوالدها ، وحاول الصيدلى أن يمنع وصول الدواء إلى المريض بأى شكل . وتتوه الصبية فى شوارع القاهرة . وعبر اكثر من ساعة يصور كمال الشيخ وثيقة سينمائية - اجتماعية متكاملة عن المدينة . وقد عاد نفس المخرج إلى تصوير شوارع القاهرة مره أخرى فى فيلم « تجار الموت » عام ١٩٥٧ . ولكن ظل « حياة أو موت » هو أهم فيلم عن القاهرة فى الخمسينات من حيث الكم والكيف معا .

وفى النصف الثانى من الخمسينات ظهرت ملامح كثيرة من القاهرة فى العديد من الأفلام ، مثل « مصر الجديدة » فى « الوسادة الخالية » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٧ ، وشارع محمد على فى « شارع الحب » إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٨ ، والغورية فى « هذا هو الحب » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٨ ايضا ، والعباسيه فى « انا حره » إخراج صلاح أبو سيف والزملك فى « فضيحة فى الزمالك » إخراج نيازى مصطفى ، والعتبة فى « العتبه الخضراء » إخراج فطين عبد الوهاب ، ووسط القاهرة التجارى فى « إحنا التلامذه » إخراج عاطف سالم وكلها عام ١٩٥٩ .

وفى الستينات ساهم هنرى بركات فى التعبير عن القاهرة سينمائيا فى فيلم « فى بيتنا رجل » عام ١٩٦١ ، وربما يكون أحسن فيلم مصرى عن القاهرة فى شهر رمضان ، شهر صيام المسلمين . رغم ديانة مخرجه المسيحية وهو فى هذا يجسد ببلاغة ، وبساطة ، ودون ايديولوجيات ، عبقرية مصر الحقيقية والتى لا نستطيع حتى أن نصفها بالتسامح الدينى ، وإنما هى أكبر من مجرد التسامح .

وشهد النصف الاول من الستينات أيضا « تحت سماء المدينة » إخراج حسين حلمى عام ١٩٦١ ، و « موعد فى البرج » إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٦٢ ، و « القاهرة فى الليل » إخراج محمد سالم عام ١٩٦٣ ، ثم



« فجر يوم جديد » إخراج يوسف شاهين عام ١٩٦٥ . وهو أهم فيلم عن القاهرة فى الستينات ، كما يعتبر « حياة أو موت » أهم فيلم عنها فى الخمسينات . والمشاهد التسجيلية للقاهرة فى الفجر كما صورتها كاميرا عبد العزيز فهمى فى هذا الفيلم من أعظم المشاهد فى السينما المصرية .

ولا يوجد فى السبعينات الفيلم الذى يعبر عن القاهرة ، كما ظهرت فى حياة او موت او فجر يوم جديد ولكن ملامح من المدينه تبدو فى افلام « شباب فى عاصفة » إخراج عادل صادق ، و « شىء فى صدرى » إخراج كمال الشيخ ، و « ثرثرة فوق النيل » إخراج حسين كمال ، و « امراة من القاهرة » إخراج محمد عبد العزيز ، وكلها عام ١٩٧١ . و « غرباء » إخراج سعد عرفه و حمام الملاطيلى اخراج صلاح أبو سيف ، و « السلم الخلفى » إخراج عاطف سالم عام ١٩٧٣ . و « قاع المدينة » إخراج حسام الدين مصطفى و « الشوارع الخلفيه » إخراج كمال عطية ، و « الهارب » إخراج كمال الشيخ عام ١٩٧٤ . و الظلال فى الجانب الاخر إخراج غالب شعت عام ١٩٧٥ .

ثم كانت الطفرة الكبرى فى الثمانينات ، مع حركة الواقعية الجديدة وبالذات مع مخرج مثل محمد خان ، والذى تعتبر افلامه أطول وأجمل قصيدة عن القاهرة . واذا كان هناك مخرج يمكن أن نطلق عليه أنه مخرج القاهرة فى السينما ، فهو محمد خان ، تماما كما يمكن أن نطلق على اشتفان سابو أنه مخرج مدينة بودابست .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

o ميدان العتبة (فيلم بيت القاصرات)
إخراج أحمد فؤاد

والمخرج الثانى الذى اهتم بالتعبير عن القاهرة فى حركة الواقعية الجديدة هو عاطف الطيب ، وخاصة فى « الحب فوق هضبة الهرم » و « ملف فى الآداب » . وكل دراسة إجتماعية أو اقتصادية أو سياسية أو نفسية أو معمارية عن القاهرة فى النصف الأول من الثمانينات تصبح ناقصة على نحو معيب إذا تجاهلت هذين الفيلمين .

والقاسم المشترك بين وثائق القاهرة السينمائية فى أفلام خان أو الطيب هو مدير التصوير الفنان الكبير سعيد شيمى الذى يعتبر اهم مصور سينمائى مصرى استخدم الكاميرا المحمولة على اليد .

وهناك عشرة أفلام أخرى صورت القاهرة فى الثمانينات إلى جانب أفلام خان والطيب ، وهى « أهل القمة » إخراج على بدرخان و « الحب وحده لا يكفى » إخراج على عبد الخالق عام ١٩٨١ ، و « العوامة ٧٠ » إخراج خيرى بشاره ، و « أرزاق يادنيا » إخراج نادر جلال عام ١٩٨٢ ، و « بيت القاضى » إخراج أحمد السبعاوى و « آخر الرجال المحترمين » إخراج سمير سيف ، و « بيت القاصرات » إخراج أحمد فؤاد عام ١٩٨٤ ، و « هنا القاهرة » إخراج عمر عبد العزيز ، و « استغاثة من العالم الآخر » إخراج محمد حسيب عام ١٩٨٥ ، و « شارع السد » إخراج محمد حسيب ، و « كراكون فى الشارع » إخراج أحمد يحيى عام ١٩٨٦ .

ولعل هذه الحلقة الدراسية تحفز وزارة الثقافة فى مصر لعرض الأفلام التسجيلية والروائية من القاهرة ، وتحفز معهد السينما لدراسة هذه الأفلام .

أحمـــد عـــادل

الجـــزيـــرة

أرجو أن تطمئن ، تطمئن تماما . فلست أدرى ماذا كان يمكن أن يحدث لك لولا مجيئى فى الوقت المناسب . قد يقال إن الأمر كان صدفة ، ولكننى أقول لك إنه العناية الإلهية بعينها . الأقدار الطيبة بلا شك هى التى ألهمتنى الحركة فى ذلك اليوم . تصور أن أخرج فى الصباح الباكر من أعماق العمران حيث يوجد مسكنى معولا على هذا الأمر الجنونى . لقد كان يبدو لى جنونيا بالتأكيد حتى أسبوع واحد على الأقل . فمن ذا يطاوعه عقله وقلبه على أن يخرج من دفء الفراش فجأة ويلقى بنفسه فى هذا الخضم الواسع ، البارد الشرس ، الذى تحفه المخاطر فى كل بقعة فيه ، بدعوى أن يرتاد مجاهله . تقول إنه بحر صاف عذب الرياح ؟ إذن فأنت لا تعرفه ياصديقى . يخيل إلى أنك لم تركبه يوما وأنك كما ولدت فى هذه الجزيرة لم تبرحها

على فكرة بودى أن أسأل عن والديك . كيف جاءا هنا ، وكيف استقرا ، وماذا فعلا بالضبط حتى أمنا البقاء ؟ هذه قصة أخرى على أية حال سوف أسمعها منك يوما بالتفصيل . لا تتحدث الآن . أرجوك . لا تتعب نفسك . لا تتحرك حتى لا تعاودك آلامك . إننى لا أعرف مرضك بعد ، ولكن فى وسعى أن أداويك بالتأكيد . فقط لا تجهد نفسك بحركة أو بكلام . دع كل شىء لى . وكن واثقا من أننى سأعنى بك عناية الأب بصغيره . كم عمرك ؟ لا . لا تجب . الأفضل أن تسألنى عن عمرى . ولكن لا تسألنى فقد يتعبك السؤال . سأقول لك بنفسى دون سؤال . عمرى من عمر زوجتى . ومع ذلك فقد ماتت وتركتنى . أتدرى كيف ماتت . ابتلعها هذا البحر نفسه . كنا نسكن على شاطئه الآخر حيث العمران ونعيش على صيده . ويوماً خرجنا فانقلب بنا الزورق وغاصت وطفوت . كان هذا قدرا محتوما حتى تتولد فى نفسى الرغبة العارمة لقهر المستحيل .

للطبيعة كما تعلم سنن وأسباب . ومن وسائلها تسخير البشر فى خدمة أغراضها الخفية . لقد سخرتنى تماما .. سحرتنى تماما .. أسرتنى وجذبتنى بقوة قاهرة إلى تلك المياة المتلاطمة . أردت أن أعرف كل شبر فى هذا البحر حتى أتقى شره ، ثم بعد ذلك أسيطر عليه وأذله . فلا يبتلعنك فى الحياة شيء مثل مجهول . لهذا أردت أن أمسحه مسحا . ومن موت زوجتى بدأت حياتى وانطلق تصميمى وعزمى . كان البحر هناك دائما يأكل صدرى ويوجع عينى ! وكان لابد أن أعرفه حتى يستقيم أمرى ، حتى تهدأ زوجتى فى عرشها تحت الماء وأستوى أنا جسما وعقلا وقلبا وروحا . فاشتريت قاربى الجديد وخرجت به فى ذك الصباح الغائم ، كان ذلك منذ ثلاثة أيام . ورغم جهامة وجهه فقد كانت ريحه رخاء . ومع ذلك لم يخف على بالطبع أن الغدر هو قانون الأشياء . ولو كانت لك مثل درايتى بالأمور لوجدته منبثا فى كل زمان ومكان . حتى الأفلاك فى أقاصى السماء يغدر بعضها ببعض . وتراها من خوفها الدائم تفر من أنفسها فرارا مستمرا . لا نقاء فى العالم الخارجى على الإطلاق ولا التقاء . النقاء واللقاء هو ميزتنا فقط نحن البشر الضعفاء ، حتى نأمن على أنفسنا شرور العناصر القوية . حتى الذرة التى تظنك تعرف فيها أتفه الأشياء إذ بها تنفجر فى وجهك وتسحق أهلك ومالك وجيران جيرانك . الغدر مبثوث فى الكون كالملح الذى يستخفى فى الطعام ، كالدم الذى يسرى فى جسمك دون ن تراه إلا عندما يتفجر ويسيل . أجرح الطبيعة ينبجس غدرها . وهاأنذا قد انتهكت عذريتها . غشيتها فى موضع مجهول فثارت لكرامتها . نفخت من غيظها فانبعثت الريح من أعماقها عاصفة .

ولكن العناية الإلهية التى أرسلتنى إلى البحر كى اسير إليك هى التى ألهمتنى . أنجتنى . فرسوت بسلام على شاطىء جزيرتك الموقرة . وهذا من حسن حظك بالطبع . ليس من حسن حظى كما قد يتبادر إليك ، لأن العناية الإلهية هى التى تقودنى وليس الحظ . وهاهى ذى العناية قد سيرتنى إلى كوخك العريق . ولكن بدلا من أن أجد فيه مكانا مستتبا آوى إليه بعد طول ـ ـعة وعذاب ، إذا بى أجدك راقدا فيه تتأوه من غير حراك ، صدقنى . لولا أننى شفق عليك لرجوتك أن تحكى قصتك بالتفصيل . ولكننى سأعرفها يوما . ستخبرنى بها يوما . بعد تمام شفائك على يدى سنجلس سويا على صخرة نلعب بأقدامنا فى المياه الساكنة . سيسكن البحر يوما لأننى سأروضه . وسأدعك تكشف لى كل شيء . لا تجهد نفسك الآن ولو بكلمة ، ولا حتى بهمسة . اننى شعر شعورا غامرا يملك على نفسى بأنك ستفتح لى قلبك يوما . ستروى لى كل شيء . تماما كما أفعل معك الآن فأنا أدرك حاجتك إلى الكلام وأنت منقطع هكذا وحدك فى هذه الجزيرة البلهاء ! تسألنى لماذا هى بلهاء ؟ لأنها على فيض الخير فيها لم تتمخض ، إلا لتلدك وحدك ! ولا تفعل ذلك أبدا أم عاقلة بولدها . فالوحشة تمرض وتميت ، والوحدة تفترس وتقتل . ومع ذلك فلو حدقت فى قليلا لوجدتنى أغمز لك بعينى ! فلاشك أننى أحسدك على ما استمتعت به وحدك من نعيم . هذا طرف من الطبيعة العذراء ، آثرتك به الصدفة العمياء .

لكننى أرى من هزالك واصفرارك أنك لابد أخطأت فى حقها يوما . جرحت إحساسها وعدوت عليها بشكل ما . ربما أخذت منها ما لم يكن من حقك وحدك فبؤت بهذه اللعنة الخرافية ! أعنى مرضك النادر !

أوه ... أعذرنى .. لاأقصد شيئا . إننى أدرك تماما أنك ستشفى ! بل يقينا أن العناية ما ساقتنى إلى هنا فى هذه اللحظة بالذات إلا لأداويك . علاجك عندى بالتأكيد . ولن يحول بينى وبين تمام شفائك إلا أن تهز لى رأسك عرفانا بالجميل ! أنا معك . سأظل معك . لن أتخلى عنك أبدا حتى لو تخليت أنت عنى فى صمتك هذا المعجز المعبر ! ولو كنت فظا لطلبت منك أن تفتح فمك وأن تطلعنى على لسانك لأرى أى الأطراف قد قطعت منه فأعجزتك عن الكلام ! ومع ذلك فإننى لا أريد أن أجهدك ولو بمثل هذه الحركة البسيطة . فأنا إنسان مصيبتى فرط رقتى كما لابد الآن قد لمست . ومن علائم رقتى أننى تأثرت لغرق زوجتى ، وتركت الطبيعة تعبث بى حتى ألقتنى على شاطئك الكئيب ! لا أدرى ما الذى يعجبك فى هذا المكان الموحش حتى تقضى فيه كل عمرك وتأبى أيضا إلا أن تدفن فيه ! ولكنك حر على أية حال . حر فى أن تبقى أو تمضى . حر فى أن تحيا أو تموت ! كذلك فإن حقك مكفول . حقوقك محفوظة . ولا أدرى اذا كنت قد سجلت ملكيتك لهذا المكان بعد ؟! ولكن من المحقق أننى سأساعدك فى ذلك متى استكملت شفاءك على يدى ! ومن يدرى . ربما تكون من هذا النوع الإنسانى النادر ، الذى يعترف بالجميل ، فتشركنى بنصيب فى هذه الجزيرة الشاسعة . سأرضى بالقليل بالطبع . فسيكون أى شىء تعطيه هبة منك مقابل حياتك التى أبقيتها لك ! وماذا ستفعل بكل ما حولك على أية حال ؟ إنك مهما قدرت فلن تأكل أكثر مما تأكل ولن تتنفس أكثر مما تتنفس ولن تحتل مكانا أكثر مما تحتل على سطح الأرض أو فى بطنها ! بينى وبينك ، هى تستحق أن يشارك فى ملكيتها كثيرون . هذا حكم العدل والمنطق وروح الأخوة الإنسانية . ولكن أين هم الناس على أية حال حتى نعطيهم حقوقهم ! أعنى حتى نتبرع لهم بحقوقهم !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دعنا نخالف إذن ما تعلمناه فى المدارس من حساب بحكم ظروفنا . فنعتبر أن اثنين يشكلان كثرة عددية يعتد بها أو لايستهان بها ! ثم دعنا نحفظ حقوقك أولا . فمن هذه الحقوق سينبع كل شىء ، ويفيض الخير على الجميع . هه .. ماذا أقول ؟ لعله من حسن حظك مرة أخرى أن تسوق إليك العناية الإلهية خبيرا قانونيا بالذات ! وفيم ! فى كل ما يتعلق بالإرث والتركات وحقوق الملكية ! إجراءات التسجيل إذن ليست مشكلة بالمرة . ولن تجد سلاسة فى تسيير أمورك أكثر مما تجد الآن على يدى ! ولن يقتضى الأمر من جانبك إلا توكيلا بسيطا . مجرد ورقة تخط عليها موافقتك على تفويضى فى كل شىء ! أين نجد هذه الورقة ؟ سنجدها بالتأكيد . سنكتب التوكيل ولو كان على لحاء الشجر ، وستوقعه ضمانا لمصالحك ولو اقتضى الأمر أن أمسك بيدك فى كل حرف تخطه !

هذه كلها أمور ثانوية يجب ألا تشغل بالك بها الآن . فالعناية قد بعثتنى هنا لأتولى كل شىء . علاجك . طعامك . شرابك . توكيلك . كل شىء ! لهذا أرجو أن تطمئن . تطمئن تماما . ترى هل أثقلت عليك بالكلام ، أم أن كلامى فيه تلك النبرة الهادئة الموحية الصافية التى تجعلك تنام ! بعض الناس عندما تبشرهم بقضاء مصالحهم يذهب بهم الاطمئنان إلى حد النعاس التام ! وها أنذا أراك قد أغمضت جفنيك . ولست أرجو الآن من حياتى الطويلة العريضة شيئا إلا أن أراك تفتح ولو نصف عين . فليس الآن وقت طى الأجفان أو الموت

ولكنه وقت تشمير السواعد والحياة ! هاأنذا أرفع جفنك الأيمن وأرى من حركة مقلتك انك لا تزال حيا ! صدقنى . لو أحصيت الناس جميعا فى هذه الدنيا واستطلعت رأيهم فى أن تكون الآن حيا أو ميتا لما وجدت أصدق منى ! أنا الذى أريدك حيا فوق ما يريد الآخرون . أريدك حيا لسبب واحد هو أن أمارس فيك قدرتى الإلهية على العلاج والشفاء ! تلك هى المهمة التى ساقتنى اليها العناية ولن أفرط فيها أبدا . هاأنت تفتح عينيك ! بوسعى أن أذكر لك أن كلامى فى حد ذاته له قدرة المداواة ! هل أنا من هؤلاء الذين يتمتعون بموهبة العلاج الروحى !! لا تسلنى حتى لا يلتوى لسانك ! ولكن بوسعى أن أبشرك على أية حال بأن الكلمات وحدها يمكن أن تبعث الحياة فى قلب ميت ! إننى موقن من أنه لولا كلامى المسترسل لنمت الى الأبد ! ومع ذلك فلست فى حاجة الى أن تشكرنى ولو بهذه الحركة من يدك نحو قلبك ! إننى ألمس شعورك بالامتنان . إنه يكاد يطفح على وجهك . فهل كنت تصلى وتدعو لى وأنت مغمض العينين ؟! هذا أمر يسرنى بالطبع . وهو علامة سأتخذها بعد ذلك دليلا على فرط عرفانك بالجميل . ولهذا فلن أبالى كثيرا بأن أتركك قليلا عندما أراك مسبل الجفنين ! فربما تكون فى غفوة روحية تصلى لى ! لن أشك أبدا فى أنك قد فارقت الحياة ! فالموت لا يأتى بهذه السهولة . إن له انتفاضة رهيبة أعرفها . فقد عاينتها عندما انتشلوا زوجتى وهى لا تزال مترددة الأنفاس . فسرعان ما تلوت وتقلصت ، وأزرقت ، ثم جمدت ، وانسلت روحها من بيننا رغم كثرتنا حتى صارت فوقنا !

ولكن لماذا أجد نفسى أتعثر فلا أروى لك من الأمور إلا ما يضايقك ! أعذرنى فلا تزال مأساة زوجتى تؤرقنى ، وتندفع بلا ضابط إلى لسانى . ولكننى أذكر لك للمرة المائة أنك لن تجد فى سابق الزمان أو حاضره أو مستقبله من هو مستعد للعناية بك فى هذه اللحظة قدر عنايتى ! تتساءل كيف ؟ لأننى أحضرت لك كل شىء . أحضرت لك نفسى وشخصى وجسمى وعقلى وروحى ! أرجو ألا تستهين بهذا كله فهى جميعا معا يمكن أن تفعل المستحيل . تقول ما هو المستحيل ؟ قد يكون المستحيل هو شفاؤك نفسه ! فقد رأيت والدى ومن قبله جدى يرقدان مثل هذه الرقدة فلا يقومان أبدا ! إن هى إلا اغفاءة نظنها قصيرة فإذا بها تطول إلى الأبد ! ولكننى موقن من أن الأمر معك مختلف ، لقد كان مرضهما متوارثا خبيثا أى لا حيلة لك فى دفعه مهما حاولت ، لذلك كان لابد أن أعرف منك بالضبط كل شىء عن والديك ، وربما جديك ! إذ بهذه المعرفة الوثيقة تتفتح سبل الشفاء . ويقينى أنك ستخبرنى بكل شىء فى صحوتك القادمة . فقط أرجو الا يتأخر موعد صحوتك حتى أعرف بالضبط ما ينبغى عمله . هى آتيه على أية حال . حتى الموت نفسه تسبقه هذه الصحوة ! إننى على يقين من ذلك منذ مات عمى ! فقد استيقظ فجأة فى هدأة الليل من رقدة مثل رقدتك . وكان من العجيب أن ينتصب فى فراشه لأنه كان مشلولا . ولأول وهلة أخذنا نتطلع إليه فى دهشة ملكت علينا مشاعرنا إلى حد أننا لم ننبس بكلمة ، ولم تظهر علينا علامة فرح ! بل حط علينا ذهول غريب كأننا نرى أعجوبة تخرج من قبعة ساحر ، أو بالأحرى كأننا نرى ميتا يبعث الى الحياة ! ولكنه أشار إلينا لنقترب . فلما فعلنا ـــ أعنى أنا وزوجتى ـــ أسر إلينا شيئا . تصور ما يمكن أن يطلبه مشلول مثله يقف على حافة الموت ؟ لقد كان يطلب بعض الطعام والشراب ! والأدهى من ذلك أنه كان يطلب طعاما معينا وشرابا محددا ! تصور ؟! طعاما وشراباكلاهما فى عرف الطبيب من الممنوعات ومع ذلك كان يلح فى طلبهما بإصرار ، بذهنه المخبول ، ولسانه المكبل ، وكل جسمه

المشلول ! تسألنى ماذا فعلنا ؟ لم نستجب لطلبه بالطبع . فلم نكن مستعدين لأن نكون السبب المباشر فى وفاته . من المحقق أنه لو كان قد أكل وشرب لخرجت روحه وهو يتجشأ ! ومع ذلك فقد مات . رغم عنايتنا وحرصنا فقد مات . غافلنا ومات . استلقى على وسادته ورف بعينيه قليلا ولكنه لم يغمضهما . لماذا ؟ لا أدرى ! كل ما كنت أعرفه وقتئذ أن من واجب الأحياء تسبيل أعين الأموات ! وهذا واجب مقدس لو كانت لك عائلة فلا شك أنها ستحاسبك عليه ! ماذا تتوقع منى فى مثل هذا الموقف ؟ انكفأت عليه بالطبع وكلى حماس شديد لأداء الواجب المقدس . وامسكت بجفنه الأيمن أولا وهو يرف ، وطبقته على عينه بشدة ! حاول الجفن أن يتمرد وأن يظل يرف فلم أدع له فرصة ! أرى أن جفنيك قد شرعا يرفان الآن ، ولكن هذا بالطبع رد فعل صحى سليم ! انهما يختلجان ليؤكدا أن كلامى نفسه هو الدواء ! صدقنى . إننى أحمل إليك الأعاجيب . فهذه صحوة الاستجابة والحياة كما أراها تنطق بها عيناك ! أرجو أن تطمئن ، تطمئن تماما . أعنى إلى أن عمى قد فارق هذه الدنيا معززا مكرما مسبل العينين ! وأرجو الا تستهين بهذه المسألة . فلقد سمعت عن أناس يموتون مفتوحى الأعين ، تماما كما أراك الآن مفتوح العينين ! والنتيجة ! هؤلاء بالطبع يتعرضون فى القبر لأبشع أنواع العذاب . فبدلا من أن يتسلل الدود إلى عيونهم عنوة من خلف أجفانهم بعد مقاومة باسلة منهم بالطبع ، إذ به يجد الطريق مفتوحا ميسرا ! أى إهمال وأى شقاء وأى عذاب وهم يرون بأنفسهم عيونهم تذهب وتتلاشى !! أرجو أن تطمئن ، تطمئن تماما ! فلى من الضمير ما يمكن أن يقض مضاجعى بعد ذلك لو أننى لم أسبل عينيك فى الوقت المناسب مثلما فعلت مع عمى ! لقد سارعت إلى إطباق جفنيه وهو لا يزال يقاوم ! وكان عذره بالطبع أن سكرة الموت قد أضلت عقله . أما أنا فمن يمكن أن يغفر لى تقصيرى فى أداء الواجب المقدس ؟! لقد كانت مقاومته ضد كل شرائع الحياة والموت ! فالميت لابد أن يتولاه حى ، لأن الحى هو الذى يعرف الأصول ، يقدس الواجب ، يدرك أن الموت إذا زحف على شىء فلابد أن يطويه . ومن ثم فإن طى الجفون يصبح هو القانون !

ومع ذلك فإننى لا أخشى عليك شيئا . وها أنذا أجدك تفتح جفنيك على سعتهما لتؤكد لى أن ما بك هو صحوة الحياة وليس صحوة الموت ! لا داعى لأن تتجشم كل هذه المشقة بالطبع فأنا متأكد من ذلك تماما . فلازلت أمارس علاجك ولا زلت قادرا على استشفاف آثاره عليك . لذلك فإننى لست متعجبا مثلك لهذه اليقظة التى دبت فيك . وحتى إذا انتصبت فى فراشك وطلبت شيئا ، طعاما أو أى شىء ، لن تجدنى فى دهشة وعجب . ذلك أن صحوة الموت بعيدة عنك ! لى من الدراية ما أستطيع معه أن أحكم بذلك عن ثقة . نعم . هكذا تماما . ها أنت ذا تنتصب وتستوى فى فراشك وتواجهنى لأول مرة . ترانى رأى العين . تشعر بى . تتلمسنى . تفرح . هل تعرفنى من قبل حتى يبدو عليك الفرح هكذا ؟ ولكن سبب هذا الفرح بالطبع هو أنك مطمئن . مطمئن إلى وجودى بجوارك . مطمئن إلى صدق كل كلمة صدرت منى . ما هذا ؟ ما الذى تفعله ؟ تحتضننى ؟! لا بأس . هاأنذا أحتضنك أيضا مرة ومرة . من المؤكد أنك قد وعيت كل كلمة قلتها رغم ما يبدو عليك من مظاهر الخمول والبلادة والمرض والموت !! هذا ما دفعك إلى احتضانى . فأنت تعلم الآن تماما أننى منقذك ، مجيرك ، طبيبك ، محييك . ولكن لماذا تشير هكذا إلى الطعام بجوارك ؟ تريد أن تأكل ؟! هل تريد أن تكرر

مأساة عمى ؟! تأكل ثم تغافلنى وتلفظ الأنفاس ؟! هل تريد أن تجعلنى متواطئا مع الموت وقد جئت أبعث فيك الحياة ؟! لا يمكن بالطبع أن تكون فى كامل قواك والا ما رضيت أن تلطخ سجلى إلى هذا الحد ! هذه نكسة واضحة لأنك منذ قليل كنت تشعر نحوى بالعرفان ، فها أنت الآن تبغى إهانتى ! طعام ؟ ! تريد أن تأكل على حساب سمعتى ! وأى طعام ؟! ماذا هناك فى هذه السلة على المائدة ؟ محار ؟! كل الطعام الذى لديك محار ؟! ألا تعلم ماذا يمكن أن يفعل المحار بجسم يوشك على الذبول مثل جسمك ؟ إنه ببساطة يقتله ! المحار حيوان حى يمكن أن يسطو عليك فجأة ويقتلك ، إن الحيوان الحى لايمكن أن يواجهه إلا الأحياء الاكثر ذكاء ودهاء ! يستطيع الإنسان الحى منا أن يغافله ويأكله دون شفقة أو رأفة ! يستطيع أن يبتلعه دون خوف ، وهو يدرك أنه سينتهى تماما فى جوفه . إننى أرى أن المرض قد صعد إلى رأسك فجعلك تتخيل خيالات وتتوهم أوهاما ! ومن خيالاتك وأوهامك أنك تبالغ حتى فى قدراتك الهضمية ! تريد أن تأكل من هذا المحار ؟! وتطاوعك نفسك على أن تشير إلى لأقدم لك شيئا منه ؟! تفترى على نفسك وتفترى على ؟! حتى لوكنت أكثر من فى العالم شراسة وسفالة وخبثا وحيوانية ، لتعففت أن أناولك شيئا منه ! والسبب إذا كنت تسأل مرة أخر عن السبب هو أن فيه هلاكك المضمون ! أنا أعلم ذلك عن يقين فالمحار هو الذى قتل خالى ! غافله أيضا وقتله ! كان مثلك على شفا الموت ، فما كان من هذا المحار اللعين إلا أن انقض على فمه وشق طريقه إلى معدته فقتله ! افترسه . التهمه ! أكله أكلا فى باطنه رغم كل الظواهر بعكس ذلك . وجدنا خالى مسجى بلا حراك ، منتفخ البطن . الشىء الوحيد الذى كان يتحرك فيه كان بطنه المنتفخ ، لم يكن بطنه يتحرك بالطبع إلا بحركة المحار فيه . يصول ويجول بعد أن غزا غزوته ! وأدركنا على الفور أن الإنسان يمكن أن يرتكب الحماقة حتى فى ساعته الأخيرة . محار ؟! محار وهو يحتضر ؟! أى تهاون وأى استهتار بالمسئولية ! أى جهالة وأى سخرية بمن حوله من البشر ! فهل تريد أن أقدم لك بنفسى سم الهلاك كما فعل بسقراط تلميذه ؟! لا . اعذرنى . سامحنى . هذا شىء يخالف طبعى ، يتعارض مع مبادئى . هذا المحار لا يمكن أن يكون لك . قد تكون له فائدة من وجوده هنا بالطبع . بل لابد أن تكون له فائدة ، وإلا انقلب الكون كله لغزا عبثيا مراوغا . ما هى هذه الفائدة ؟! لابد أن نحرك الذهن قليلا لنعرف . الحكمة من وجود الأشياء موجودة دائما وليس علينا إلا أن نجهد عقولنا قليلا لنجدها ! ما فائدته ! لست أرى الآن فائدة له ، فى البيئة الموحشة التى نحن فيها ، إلا فى تغذيتى ! نعم ! هذا أقرب شىء إلى منطق الأشياء ! أنا الحى لابد أن أتصدى للمحار الحى ! أتحداه وأنا زله وأفترسه وآكله وأتغذى به ! حتى أبقى بالطبع ! حتى تكون لى فائدة من البقاء ! حتى أستطيع أن أخدمك ! أن أرعاك ! أن أعالجك وأدوايك ما فائدة أن تأكل أنت فتموت ، ويتضور حى مثلى جاء لإنقاذك حتى يموت ؟! هل تسمح لى بمحارة . هذه المحارة مثلا ، وهذه ، وهذه ، وهذه ؟! يكفيك بالطبع أن تنظر إلى وأنا أكلها وتشبع من النظر ! يكفيك أن تعلم

أن طبيبك قائم بين يديك ، وأن خروجه للبحث عن الطعام لم يعد واردا ، وأنه لهذا لن تغفل عينه عنك ! يكفيك راحة وشبعا وارتواء أن تدرك أنه بجوارك لن يغادرك ، مستعد وشبعان ومتيقظ لكل حركة وسكنه تبدو عليك ، لكل هفوة يرتكبها الموت وهو يتلصص طريقه إليك !

لا تخش شيئا فالموت لا يتسطيع أن يقرب منك وأنا معك كالسد ! لماذا تنظر حولك هكذا وقد طمأنتك إلى أنه حتى النملة نفسها لن تستطيع أن تزحف اليك بغير إذني ؟! آه ... لعلك تخشى أن يذهب مخزونك من الطعام ، هذا الذى جعلته فى ركن قريبا منك . كيف تخاف عليه وأنا معك ؟! وتخاف عليه ممن ؟ من النمل مثلا ؟! كم تريد أن أذكرلك أننى حارسك الأمين وحارس طعامك وأثاثك وكوخك وقبرك فيما بعد ؟! الحق أقول لك أنك تخشى عليه من نفسك ! بالطبع ! نفسك الأمارة بالسوء ! ومن يدرى فقد تسول لك نفسك أمرا إذا ما وجدتنى أخرج مضطرا لقضاء حاجة مثلا ! فتثب على هذا الطعام وثبا لتدق به ساعتك الأخيرة ! لابد إذن من أن نتعاون معا على نفسك ! حتى حاجتى لن أذهب بعيدا لاقضيها بل سأقضيها هنا فى نفس المكان الذى تقضى فيه حاجتك ! لابد ان الاصقك كما تلاصقك نفسك حتى اعرف متى أنهض لها وأردعها عن غيها ! وكما أننى سآكل هنا واقضى حاجتى هنا ، فهنا أيضا سأنام ! نعم ، فى هذه الحجرة نفسها سأنام ، وربما فى هذا الفراش نفسه ! إذا كنت أنت قد احتضنتنى فى يقظتك شكرا وعرفانا فقد يجدر بى أيضا أن احتضنك فى منامك حيطة وفرط حماية ! فالطبيب كما لا يخفى عليك يجب أن يلازم مريضه صحوة ومناما فى ساعة النهاية ! يفعل ذلك كما لا تفعله الزوجة نفسها لأن الطبيب إنسان شريف ملتزم . فمن ذا غيره يوقظ المريض المحتضر ليبعد عنه شبح الموت بجرعة دواء مقننة ، بخدمة متقنة ، من يد خبيرة محنكة ؟!

آه ... تسألنى عن الدواء .. تشير إليه ؟ هل لا تزال فيك بقية لتتجشم عناء الإشارة ؟!! هل تظننى غائب الوعى لتنبهنى إلى موعد تناول دوائك ؟! هل تحسينى لا أستطيع التمييز ؟ إننى أعرف تماما أن الأدوية كلها على تلك المائدة فى طرف الحجرة ، ولكن ساعة الدواء لم تحن بعد . لقد اطلعت خلال رقدتك السابقة ، أعنى عند دخولى أول مرة ، على نشرات الأدوية وحفظتها عن ظهر قلب . عرفت ما يجب أن أقدمه لك منها وما يجب أن أمتنع عنه ! صدقنى ! لقد داويت من المحتضرين مثلك مالا يمكن أن يخطر عدده لك علىّ بال ! هل تعلم أن الأدوية يتعارض بعضها مع بعض ؟ وأن ما تأخذه هنا يضرك هناك ؟! المسألة ياصديقى تحتاج إلى تقنين ماهر . ولاينبئك فى هذه الأمور بالطبع مثل خبير . لهذا أرجو للمرة الألف أن تطمئن ، تطمئن تماما . لن أعطيك إلا الدواء الشافى ولو تكدست أمامى تلال من الأدوية . سأسقيك إياه ولو كان مرا كالعلقم ! أو أجعلك تزدرد

حياته ولو اضطررت إلى شق جوفك شقا ! أما أن أخلى بينك وبين كل ما أمامك من أدوية فهو المستحيل بعينه . بل هو تفريط فى واجباتى المقدسة لا يمكن أن تغتفره العناية الإلهية ! لذلك فإننى أقول لك لا ! أرد على إشارتك بالنفى والإباء ! لا . لن أعطيك الآن دواء . ساعة الدواء لم تحن بعد ، ولست مستعدا لأن تجرنى الشفقة إلى أن أعطيك شيئا فسرعان ما تحين ساعتك ! الغلة مطلوبة هنا ولكنها فى الحقيقة رحمة مباركة وما تظنه قسوة هو الحنان بعينه . لذلك فإنه رغم إلحاحك الذى يبدو من حركتك ، ولهفتك التى يخالطها الانزعاج فى عينيك ، بل رغم محاولتك التى تفكر فيها الآن للزحف نحو المائدة ، فإننى لن أسمح لك بشىء . روحك فى يدى فلا تفرط فيها ! دعنى أتولى الأمر كل الأمر . لم يئن بعد أوان الدواء . لو رآك غيرى وأنت فى هذه الحال لرفض أيضا أن يعطيك الدواء . ولكن أتدرى لماذا ؟ سيقول لنفسه ما معنى أن أعطى الدواء لمريض يحتضر فأطيل عذابه !! سيراك تتعذب كما يبدو من حركاتك ولفتاتك ، وسكناتك ، وسيجد من واجبه أن يمتنع عن تقديم الدواء حتى يعجل بتسكين آلامك ؟ أنا أيضا لم أعد أحتمل مرأى مزيد من العذاب ! بعد غرق زوجتى يخيل إلى أحيانا إن واجبى المقدس هو أن أسهل المهمة قدر الإمكان ! ومع ذلك فلا توجس ! قلبى لا يطاوعنى . لا أزال هنا كما قلت لك لأداويك وأشفيك ، لأخرجك مما أنت فيه معاق . لذلك أرجو أن تتحمل قدرك من العذاب لفترة حتى يحين موعد الدواء . كن رجلا وتجلد ! الدواء بعد تناول الغداء ! فدعنا نبحث الآن هذه المعضلة الجديدة . المحار ممنوع بالطبع ، فماذا هناك غير المحار ؟ تقول إن البحر لا يرسل إليك إلا المحار ؟! كذب وتضليل وهوى من تأثير نفسك الأمارة ! البحر ياأخى فيه كل شىء حتى العيش ! ولكنك أنت الخامل الكسول ! أعنى أن مرضك يحول دون أن تتجشم المخاطر فى استكشاف مجاهل هذه الجزيرة وما بها من أصناف الغذاء . ومع ذلك فقد رضيت أن تركب البحر وأهواله لتستخرج المحار . وهذا ما يدفعنى إلى الاعتقاد بأن موطنك البحر الفسيح وليس هذه الرقعة المحدودة ! ما علينا .

لابد من أن أتولى عنك مهمة البحث عن غذاء يناسب الدواء . وهنا لابد أن أستاذنك فى فترة أخرى من الانتظار . فلعلك توافقنى على أن أكثر ما أحتاجه الآن بعد عناء هذه المرحلة المضنية هو شىء من الراحة والاسترخاء ، حتى أخرج قويا لملاقاة الأخطار فى سبيل أن آتى إليك ببعض الثمار ! ولكن الشمس كما ترى قد بدأت فى الانحدار . ولا يسعنى بالطبع أن أباشر مهمتى والليل يقترب . فلا معدى عن الانتظار إلى الصباح . وكل ما أرجوه منك أن تبقى على قيد الحياة حتى يأتى الغد ! ولا أكتمك أن الموت بالليل أمر فظيع ! سيثير ربكتى بالطبع ويوقع على مسئوليات جسيمة أرجو أن تقدرها ! لذلك فأننى أهيب بك بكل الحب والود والثقة ألا تموت إلا بالنهار ! ففى النهار أستطيع أن أوفيك حقك تماما ! النهار نور استطيع فيه أن أتحرى كل أمرك ، وأن أواريك التراب أو الرمال بكرامة واحترام ! تستطيع أن تموت أثناء الليل بالطبع إذا أردت أن تصيبنى بالعناء والحرج ! ولكننى أراك وديعا مسالما لا تبغى ضررا لأحد ! لذلك فإننى موقن من أنك ستمكننى من أداء واجبى نحوك فى مرضك وفى موتك ! فلومت الليلة وأنا بجوارك ، أو على الأصح وأنا فى فراشك ، لما غفرت لنفسى أبدا !! تسألنى لماذا سأكون فى فراشك ؟! بالطبع . هذا أمر لابد من أن تكون على بينة تامة منه ، حتى تنصلح الأمور . فراشك ياعزيزى يجب أن يكون الأرض ، والأرض وحدها ! اذا كانت الأرض كما ينصح الاطباء

أصلح لنوم الأصحاء ، فلابد أنها أصح وأصلح لنوم المرضى ! لست أدرى ما هذا الخلل الذى طرأ على ذهنك حتى خيل اليك أن نعومة الفراش هى التى ستشفيك من دائك اللعين ! لا ياعزيزى . الأرض الخشنة وحدها هى التى تصلح الظهر . ومتى صلح الظهر صلحت المعدة . ومتى صلحت المعدة استطاعت أن تهضم الطعام . ومعنى ذلك أن يكون فى وسعك أن تتناول الغداء ، أو العشاء ، أو الإفطار بأمان تام ، ومن بعد ذلك الدواء بألف هناء وشفاء ! أرأيت ؟ ما فائدة أن تأخذ الدواء بعد الأكل دون أن تكون أحشاؤك قادرة على الهضم ؟! ما فائدة أن تنام فى فراش لين لا يصلح الظهر ، ومن ثم المعدة ؟ ! الخطوة الأولى فى شفائك اذن هى أن تنام على الأرض ، وبالذات على أخشن جزء منها ! نعم . ما عليك إلا أن تتمدد باسترخاء تام فى أوعر بقعة من الأرض ، وتدع صلابة هذه الأم الرؤوم تفعل كل شىء !! أما أنا ففى وسعى أن أخاطر قليلا بالنوم فى فراش ناعم ! فالأمور تؤخذ بالأولويات . ولى من فرط الصحة والحمد لله ما يجعلنى أتحمل دون ضرر كبير هذا اللين المزعج لليلة أو ليلتين ! وانصحك مخلصا ان تبدأ من الآن ، أن تنزل من الفراش الى الأرض ، بمساعدتى طبعا ، لترقد فى هدوء واستسلام ! فما دمنا مقدمين على تناول الطعام ، من أجل أن نعجل بعده بالدواء ، فلابد أن

نتهيأ لذلك برقدة صحية مفيدة ! أما أنا فلن أمس هذا الفراش الا قليلا ! سأرقد فيه بالطبع ولكن ليكن الله فى عونى ! أننى أتوسل اليك أن تدعو لى فى صلاتك حتى تهبنى السماء القدرة على أن أظل يقظا وأنا راقد فى هذا الفراش البغيض حتى أستطيع أن أخف الى مساعدتك فى أى وقت تحتاج فيه الى ! لذلك فإننى أقولها لك من الآن : ستكون هذه مع مخاطرها الصحية أسوأ نومة لى ! فأنا لن أرقد على ظهرى بل على جنبى ، على جنب واحد طول الليل ، وجهى نحوك ، ليستطيع بصرى فى أى وقت أن يصطدم بجسمك فورا دون حاجة إلى الالتفات ! هكذا تقضى العناية القصوى فى الحالات العاجلة ، أو الحالات الميئوس منها ! بحركة بسيطة فى مثل هذه الرقدة أستطيع أن أكون بجانبك فى لمح البصر ، ملقيا بكل ثقلى فى اتجاهك ، ومصغيا لكل همسة تبدر منك ، ولو كانت بداية حشرجة الموت ! قد تكون فى حاجة ماسة الى شربة ماء ، أو جرعة إضافية من الدواء ، لهذا لابد أن أكون فى وضع انطلاق على الفراش يسمح لى بأن أثب اليك وثبة واحدة دون تأخير !

والآن هيا . تهيأ . ما عليك الا أن تدلى رجليك من الفراش وتدع لى كل شىء . ماذا ؟ ما هذا الذى تريد أن تقوله ؟ تشير الى الأرض على انها عارية ؟ بالطبع يجب أن تكون عارية ! اذ ما فائدة أن ترقد على حشية بعد هذه النصائح الطبية كلها ؟! لا . لا . صدقنى . أنا أدرى بمصلحتك . هلم الآن . لا تضطرنى إلى انزال رجليك بنفسى ! أستطيع أن أحملك حملا بالطبع اذا لم تكن قادرا تماما على الحركة ! نعم . هكذا . توكأ على . لا تهتم بما قد تسببه لى من مشقة ! لا بأس . هذا أفضل . والآن تمدد . نعم . هكذا . برافو . هاأنت تفوز عن جدارة بلقب أحسن مرضاى ! أنت بلا شك مريضى المفضل من بين كل من مددت لهم يد العون والعلاج قبل أن يموتوا !! مريض مثالى أنت . هناك مرضى مزعجون يحتاج الأمر إلى أن تستخدم القوة معهم بعد أن تستنفد كل أسباب الإقناع ! ولكنك أنت شىء آخر . عفارم عليك . هكذا الرقاد وإلا فلا ! مالى أرى فى عينيك بعض الانزعاج ؟ هذا أمر طبيعى أن تتململ قليلا لأن جسمك لم يأخذ وضعه الصحيح بعد . ولكننى أراهنك على أنك ستذهب فى النوم بعد قليل ! بعد أقل مما تتصور . وحتى تتأكد تماما فإننى سأحسب الوقت . وحتى أحسب الوقت جيدا لابد أن أراقبك جيدا وأرصد كل حركة من جفنيك جيدا وحتى أفعل ذلك جيدا لابد أن أكون فى وضع جيد ملائم . ولن يتأتى هذا إلا إذا رقدت مكانك فى الفراش فى التو اللحظة ! على جنبى بالطبع ! وربما يظل نصف جسمى خارج الفراش حتى أستطيع أن الحظك جيدا دون أن يغيب عنك بصرى ولو طرفة عين ! سأتحمل هذه الرقدة البهلوانية من أجلك فقط . انظر . نعم . هكذا تماما . هاأنذا أجعل وجهى قبالة وجهك ! لن تحتاج إلى أن ترفع صوتك باستغاثة ! ولن تحتاج إلى رفع جسمك قليلا لتنبهنى إلى آلامك أنا هنا أمامك مفتوح العينين سأظل متحملا هذا الوضع المؤلم الشاذ لأكون أقرب إليك ! ولكن مالى أراك لا تزال تتململ ؟ آه . لا زلت تنظر إلى مائدة المحار دابعدك لا تكن كطفل عنيد يأبى الا أن يضر نفسه بأكل الحلوى !

هذه للأسف هى حال مرضى كثيرين . إنهم ينقلبون صغارا حتى لو كانوا مسنين ، لا يميزون بين ما ينفعهم وما يضلاهم ويقضى عليهم ! أتعلم أن خير ما يفعله الطبيب عندئذ هو أن يهدد مريضه بالحرمان المؤبد ؟! نعم . هذا ما انتهت إليه الدراسات والأبحاث . الحرمان من الغذاء والدواء والعلاج والطبيب

نفسه . وفى بعض الحالات القهرية التى يزيد فيها التململ يضطر الطبيب إلى استخدام القوة ! وفى ١٥ فى المائة من هذه الحالات يجدى الضرب المباشر ! تصور ؟! الضرب يحدث نوعا من الصدمة المباشرة التى تفيق العقل من عبث الطفولة وترده إلى أرض الواقع . لذلك كلما كان الضرب موجعا كان فعالا مؤثرا ! هناك فى قاربى معدات يمكن أن تصلح للضرب كالعصى والقضبان ! وما أيسر أن أصنع كرباجا من بعض الحبال ! لكننى لن أذهب إلى هذا الشطط بالطبع ، فأنا أعلم تماما انك وديع مسالم . وأكبر دليل على ذلك أن تململك قد انقطع للتو ، وان عينيك قد تحولتا عن مائدة المحار ، وأن نظراتك قد ارتفعت الىّ فى ضراعة واعتذار ! لا تعتذر ! أنا هنا لعلاجك وليس لتأديبك ! والمريض لا يعتذر لطبيبه ولو كان على شفا الموت ! المسألة كلها هى أن تراجع نفسك ، وان تغمض عينيك على عهد منك بالا تكبدنى مزيدا من المشقة . فكل شىء سيأتى حتما فى أوانه . الغذاء ثم الدواء ثم تمام الشفاء ! هذا بعد أن تأخذ قسطك من الرقاد المثالى وتدع الأرض تعالجك .

ما هذه اللهفة فى عينيك ؟! آه . بالطبع تريد أن تفينى حقى من الشكر والعرفان ؟! وبطريقة عملية ؟! تريد أن توقع التوكيل الآن ؟! لا بأس . هذا شىء سيظل يشغل بالك حتى تتمه . ومتى ظل البال مشغولا غاب النوم واستعصى ! لقد تذكرت الآن فقط أن فى جيبى ورقة وقلما . هاأنذا أخرجهما من أجلك واكتب التوكيل حتى يهدأ بالك فتنام قرير العين ! انتظر قليلا أرجوك ولا تتعجل ! نعم . هكذا . هكذا تماما . لقد جعلته شاملا حتى يكون فى ابسط صيغة ممكنة ! هاهو ذا . ما عليك الا أن تخط توقيعك أو ترسمه أو حتى تبصمه ! لماذا تلوى وجهك الآن نحو باب الخروج ؟! هل تريد أن استدعى الشهود ؟! يالكرمك ويالوفائك ! دعك من الشهود الآن فسوف أفعل كل شىء بتمامه فى حينه . أتريد نصيحة خالصة ؟ لو تركت الأمور تنقاد إليك من تلقاء نفسها كما تنقاد إليك هذه الورقة وهذا القلم لقطعت نصف الطريق إلى الشفاء ! فليس ما يضنى الجسم أكثر من القلق والفكر ! لهذا أقول لك أسترح . استرح . يجب ألا تشغل بالك بشىء . فلماذا إذن أراك تلوى وجهك هنا وهناك عدة مرات كأنك ترفض شيئا أو تتأبى على أحد ؟! آه . ربما كان ذلك من آلام مفاجئة دهمتك . لا بأس . سأنتظر دقيقة حتى تهدأ هذه الآلام . فإن لم تهدأ كان معنى ذلك أنه لابد من معالجتها بمسكن فورى . حدث ذلك مرة مع ابن عمى ! كنا نريد منه توكيلا لمصلحته ، ففاجأه عند التوقيع مغص شديد . تصور ؟! أخذ يتلوى والقلم فى يدى ، لا فى يده ، يذهب ويجىء بحثا عن أصابعه المراوغة ! وأصابعه مشغولة ببطنه تماما مثل أصابعك الآن ! أتدرى ماذا فعلنا ؟ أشرت إلى أهلى إشارة واحدة فانهلنا عليه ضربا بكل مافى أيدينا وأرجلنا ! وكانت النتيجة أن مغصه ذهب فجأة مثلما جاء فجأة ! وانشرح وجهه كما أرى وجهك ينشرح الآن بشىء من الصعوبة ! وتناول القلم وهو يضحك كما تتناوله الآن ! أنت لا تضحك بالطبع لأن مرضك ربما كان أشد ! وهذا ما سيدفعنى بعد أن تتم توقيعك إلى أن أبذل جهدا مضاعفا فى العناية بك . فالمسئولية بعد التوكيل ستكون أعظم . مسئولية عن حياتك ، عن ممتلكاتك ، عن أكلك وشربك ودوائك ، وكذلك عن موتك ودفنك عندما تحين ساعتك ! لا تبتئس فهذه كلها فروض خرافية يتحتم معها رغم ذلك أن نفترض لها حلولا ولو كانت أيضا خرافية ! لا تخف ما دمت قد عهدت إلىّ بكل شىء . أنا كفيل بمطاردة مغصك وآلامك ومرضك إلى آخر الدنيا .

نعم هكذا يكون التوقيع . أحسنت . يدك تهتز ولكن لهذا السبب وحده أمسكت بها ! ستبقى . هذا وعد منى استطيع أن أحرره لك كتابة وأوقعه ! ستبقى وستشفى وسنحتفل معا بذلك . وستحكى لى كل ما كان من أمرك قبل مجيئى فى رحلتى الشاقة التى باركتها العناية الإلهية ! ستقص علىّ كل شىء ونحن نعبث باقدامنا فى مياه البحر الساكنة الصافية . آه . ما أجمل أن تتنسم هواء البحر المنعش بعد عمل شاق ! الا تشعر بأنك فى حاجة إلى شىء من الترويح بعد عناء ما أنجزت ؟! خذ إذن نفسا عميقا . هكذا . كما افعل الآن . نفسا بحريا عميقا يريح الصدر ويجلى عن الذهن كل الأوهام والضلالات ! لا بأس أن تشهق بعمق كما تفعل الآن . نعم . هكذا بلا خوف أو تردد . ولكن حذار أن تخرج روحك فى الزفير ! لا ننسى أبدا أن تفعل ذلك بقدر وحكمة حتى وان كنت توشك أن تغيب عن الوعى ! لا تسرع فى انفاسك وإلا لن اكون مسئولا عنك . قلت لك لا تسرع ! لا تدعنى اتصور انك تفعل ذلك عمدا ! وانك تقوم بتسخين انفاسك لانك على وشك الرحيل ! هذا شىء لا يغتفر واساءة لا يمكن نسيانها . اعنى أن تورطنى هكذا وتضعنى موضع المهانة برغبتك فى الانتقال !! لا اتخيل ان تبيت لى الغدر وانا اعنى بك ، وأن تعقد العزم على خيانتى وهجرى وانا معك خادم ذليل بين يديك ! هذا فى حد ذاته يلقى علىّ مهمة ثقيلة فظيعة هى ان اضطر رغما عنى إلى أن ألبى آخر طلب لك قبل أن تتركنى ! وأرجو أن تتذكر دائما أنك انت الذى تريد الفراق وأنك تفعل المستحيل من أجل ذلك تريد أن تطير بروحك وتترك جسدك ؟! أهناك مكر أكبر من ذلك ؟! تنسل منى هاربا وتدع لى كل أعضائك ؟! صدقنى ! إنك لا تترك لى مجالا إلا للحسرة والغضب والسخط أيضا على هذه الخديعة النكراء ؟! بعد كل ما فعلته لك ، تأبى نفسك الإمارة إلا أن تفعل ذلك بى ؟! ثم تنتظر أن ألبى لك آخر طلب ؟! هل تعنى أنك لا تزال تطمع فى شىء من المحار ؟! أتريد أن تصيبنى بالجنون قبل أن تفر منى الى غير لقاء ؟! أتريد أن تسخر منى وانت تغادرنى فتؤكد لى أن كل نصائحى لك قد ذهبت أدراج الرياح ؟! محار ؟! تريد أن أطعمك محارة لا تزال ؟! أن أسقطها فى فمك هذا المفغور لتركب أحشاءك السقيمة ؟! ماذا يفيد المرء أن يحشو بطنه وهو ذاهب فى رحلة لا ينفع فيها طعام ؟! لماذا تعذبنى بهذا الطلب الفاحش الذى لا يقدر عليه إلا سفيه جبار ! لماذا تريد أن تكبلنى هكذا بهوان لا نهاية له وما جئت اليك أصلا إلا لاكرامك وإعزازك وتحريرك من مرضك وجهالتك وبؤسك .

آه . لماذا لا تقول شيئا . لماذا لا تقول إنك تتظاهر فقط وإنك تمزح ؟! دعابة سخيفة بالطبع ولكنها لهو برىء فى النهاية ! لماذا أسبلت عينيك دون أن تدعنى أساعدك ! هل ذهبت فى النوم حقا أم أن عبئك الثقيل لا يزال مستمرا ؟! دعنى إذن أباشر مهمتى التى رقدت فى فراشك من أجلها ! هاانذا اقوم من رقدتى واثب وثبتى التى وعدتك واضع أذنى على صدرك . ماذا ؟ لا شىء . لا اسمع شيئا . لا طلب ولا استغاثة ولا يحزنون ! هاانذا انتظر قليلا لاستيقن . لو كنت تلهو لما استطعت أن تكتم انفاسك أكثر من ذلك ! هاانذا أتسمع من جديد . ليس هناك خفق أيضا . لم يعد هناك شك إذن . لم تكن تلهو ولكنك كنت جادا ! مؤامرتك إذن على الرحيل كانت مع سبق الإصرار والترصد ! عذرك كان مبيتا وخديعتك مدبرة ! ماذا يفيدك ذهابك وأنا لم أتمم علاجك بعد ؟!! وماذا تريد منى أن افعل الآن بكل محارك وأدويتك وممتلكاتك ؟! ما هذا الحرج الغريب الذى وضعتنى فيه أيها الشقى المتلاعب ؟! أى فخ نصبته لى وانسللت هاربا ؟! ماذا يجديك هذا كله ؟

ماذا يفيدك أن تفضحنى وتلصق بى العار ؟! ماذا يقول عنى الناس وقد أبيت الا أن تصورنى هكذا وكأننى قصرت فى واجباتى إزاءك ؟! ثم تنتظر منى أن أجهزك للدفن ؟! أى تراب هذا الذى سيرضى بك بعدما ارتكبته معى من خطايا وآثام ؟! إنك لتطل الآن من عليائك ، أو من أدنى وانجس مكان تدلت فيه روحك لتهزأ بى ! ولكننى لن أقبل ذلك . لن أدع ما حدث يمر بسهولة على أية حال . دعنى أفكر اذن . ان ما ارتكبته فى حقى كان هو الجحود بعينه . لقد دنستنى حيا فلابد أن أدنسك ميتا ! هكذا تقتضى شرعة الإنصاف . وهاأنذا أرقد على ظهرى وأعقد ذراعى خلف رأسى وأعاود التأمل فيما فعلته بى ، فلا أجد لك ولو عذرا صغيرا رغم محاولتى تلمس الأعذار . هاأنذا أنظر إليك من جديد لعلك تراجع نفسك وتنهض آسفا ! ولكن لا شىء . مصمم أنت على القحة والنذالة والشر والسوء ! وجهك قد علته صفرة بغيضة بدل أن يتورد بحمرة الخجل ؟!! جسمك بارز ساكن وكان أولى به أن يستخفى من العار ! قد يتعين علىّ إذن أن أعاملك بالمثل ، عينا بعين ، خيانة بخيانة وهجرا بهجر . سأتخلى عنكِ كما تخليت عنى بلا ندم أو أسف . أقول بصراحة إننى لن أدفنك ! لا . لن يكون إكرامك بالدفن على حسابى ياسيد ! أرى أنك قد ادخرت اكواما مِنَ الوَرق بجوار الجدار . ربما كنت تأمل فى أن تكون غطاءك بعد الموت ! هيهات ! وهل يفيد الغطاء فى ستر قذارتك ؟! أنا أولى بهذه الوريقات أكتب فيها قصتى معك ، وأروى كل شىء عن أحقادك وألاعيبك ومؤامراتك ! سأفضح عليها خبثك وسوء سريرتك وأكشف باطنك العفن وألعنك فى كل سطر ! لا . سأتركك دون غطاء ! ولا تظن أننى سألقى بك فى البحر . فسأحتاج إلى ماء البحر بالضرورة لأغتسل خلال إقامتى فى الجزيرة لرعاية ممتلكاتك البشعة ! ولا يمكن بالطبع أن ألوثه بجثتك ! حتى الرمال على شاطئه أربأ بها من أن تتدنس بك فسأحتاج إليها نظيفة بالتأكيد لأبنى عليها مكانا يؤوينى ! سأقول لك ما سأفعله بالضبط حتى تكون على بينة ! سأتحامل على نفسى وأحملك إلى الخارج وأعلقك فى شجرة بعد أن أجردك من هلاهيلك . ثم أكومها وأحرقها . وأشعل النار بعد ذلك فى جسم الشجرة حتى يستوى لحمك البغيض على مهل ! ثم أتحامل على نفسى وأقطع منه كل يوم جزءا . وأتحامل على نفسى فى اليوم عدة مرات وأنا أتناوله كارها مرغما حتى آتى عليك فى أقرب وقت ! أقسم لك أننى سأفعل ذلك مضطرا وأنا فى منتهى التقزز والاشمئزاز ! وسيكون ذلك آخر واجباتى المقدسة نحوك ، حتى أتحمل وحدى دنسك وأبرىء منه العالم نهائيا وأخلص الناس من عفن وجودك إلى الأبد !

• •

علم الاجتماع الأدبى
فى مرحـلة النضـج

● يعد علم اجتماع الأدب ، او علم الاجتماع الادبى ، فرعـا حديثـا من فروع علم الاجتماع . ومع ان علم الاجتماع نفسه حديث النشاه ، لايزيد عمره على قرن وبعض قرن من الزمان ، فله جذور قديمة عند الإغريق والعرب ، ابتداء من افلاطون إلى ابن خلدون . ولكن هذه الجذور لم تدفع سيقانها إلى وجه الأرض إلاّ حين تهيات لها تربة التفكير الأوربى فى المجتمع الحديث بعد ثوراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وبعدها بدا ما يسمى علم الاجتماع الأدبى فى الظهور . وساهم فى ظهوره مفكرون المان وفرنسيون وإنجليز . كما ظهرت فيه مؤلفات عديدة ، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية . وابتداء من السبعينيات بلغت هذه المؤلفات مرحلة النُضج والاهمية ، حتى اصبح العلم الجديد ، او الفرع الجديد من علوم الاجتماع ، نشاطاً علمياً واضح القسمات والهدف .

ومن اهم مؤلفات مرحلة النضج والاهمية هذه كتـاب « علم اجتماع الادب » للأستاذ الانجليزى جـون هول ، الذى صدر عن دار لونجمان الانجليزية(*) .

وفى فصـول الكتاب الثمـانية تنـاول هـول عـدداً من الموضوعات المهمة فى المجـال التأسيسى للعلم الجـديد . وبداها بفصل عن « التقاليد النظرية » ، وهو موضوع فى غاية من الاهمية بالنسبة لأى علم جديد ، لأنه بدون معرفة هذه التقاليد لا يمكن بناء شىء جديد ، أو تطوير مـا هو كـائن . فالنظـريات تشكـل ـ عادة ـ طبقـات من البنية الفكرية فى تطور العلوم . والمؤلف حريص على فحص هذه

(*) The Sociology Of Literature by Johh Hall .

الطبقات قبل الانتقال إلى مواجهة واقع العلم ، والتعرف على تطورات الماضى قبل تشخيص معالم الحاضر .

ماهذه الطبقات النظرية ؟

هى ـ هنا ـ ست طبقات يوردها المؤلف بالعرض والمناقشة واحدة وراء الأخرى على النحو التالى :

(١) الماركسية

سيطرت الماركسية ـ أو الماركسيات كما يقول المؤلف إشارة الى تعدد مدارسها ـ على المناقشات الاجتماعية فى الأدب ، وكان أول مبدأ طرحته هو أن الأدب لا يمكن فهمه إلا داخل سياقه الاجتماعى وأنه جزء من المجتمع قادر على طرح مضمون اجتماعى ، وأن هذا المضمون يحمل معلومات عن المجتمع الذى أنتجه . ومع ذلك لم يترك ماركس ولا زميله انجلز نظرية متكاملة تحدد الصلات الدقيقة بين الأدب والمجتمع ، وإنما كانت تأملاتهما فى الأدب على ضوء ما طرحه ماركس من تصور للمراحل التاريخية التى مرت بها البشرية . ففى حديث ماركس ـ على سبيل المثال ـ عن الأدب الإغريقى رأى أن الاهتمام بهذا الأدب فى المجتمعات الرأسمالية ، وهى مجتمعات شديدة الاختلاف عن المجتمع الذى أنتجه ، إنما يرجع الى الحنين الذى أبداه أهل المراحل المتأخرة نحو طفولتهم . ولكن مؤلف الكتاب يرى فى هذا التفسير ضعفا ، ولذلك سنده ماركس بقوله إن المجتمعات التى تمر بمراحل « منخفضة » فى العملية التاريخية يمكن أن تنتج فنا عظيما . ومع ذلك جاء بعض الماركسيين المتأخرين ، مثل ماتشرى Machery وباليبار Balibarفقالا إن الفن الإغريقى لم يكن فنا حقيقيا ، ولم ينظر إليه على أنه حقيقى إلا حين شاءت البورجوازية أن ترفعه إلى هذا المستوى ، كى تعزز وضعها فتظهر بمظهر راعية الثقافة .

واذا كان ماتشرى وزميله باليبار قد صرحا بهذا الرأى عام ١٩٧٤ فان تيرى إيجلتون Terry Eagleton يصرح بعد عامين بأن الارتداد الثقافى لا يظهر إلا فى أناس يعيشون تحت ظل تجربة متجزئة . أما لوكاتش Lukacs ـ أعظم ناقد ماركسى ـ فقد شارك أستاذه ماركس فى الاعجاب بالكاتب الفرنسى أونوريه دى بلزاك .

وعلى العكس من لوكاتش كان لوسيان جولدمان L.Goldmann الذى أبدى تعاطفا أكبر مع الصفات الأدبية ، وطالب بحركة مستمرة من النص الى المجتمع ، ومن المجتمع إلى النص . ولكنه فسر التراجيديا تفسيرا ضيقا حين قال إنها « نتاج رفض المساومة من جانب الفرد الذى يوضع فى موقف لا يمكن الفرار منه بغير المساومة » فهذا التعريف الضيق لا ينطبق ـ مثلا ـ على سوفوكليس أو شكسبير . بل انه يعرف الرواية بأنها « النقل الأدبى للحياة اليومية فى المجتمع الفردى الناشىء من الانتاج المرتبط بالسوق » ، ويقول إن البطل فى الرواية بدأ فى الانقراض تدريجيا نتيجة التغيرات التى طرأت على الرأسمالية الأوربية فى الفترة من ١٨٨٠ الى ١٩١٤ ، مما قلل أهمية البطولة ، ثم جاءت أزمة الرأسمالية الاستهلاكية بعد ١٩٤٥ فشجعت تصوير الأبطال الغرباء ، أى الذين يسيطر عليهم الشعور بالغربة .

ويمكن تلخيص هذا كله ببساطة ـ كما يقول المؤلف ـ فى أن « وعد الماركسية لوضع الأدب فى سياقه الاجتماعى لم يتحقق . وكان البديل هو أنها ضغطت الأدب داخل مشاريع تاريخية دون الرجوع إلى صفاته الكامنة » .

(٢) المدرسة الانجليزية

والمقصود بهذه المدرسة هو النقد الأدبى الذى كتبه ماتيو آرنولد وليفز وريتشارد هوجارت وريموند وليامز . فهؤلاء الأربعة اهتموا بالعلاقة بين الأدب والمجتمع ، ولكنهم أيضا ـ لا سيما ليفز ـ تميزوا بحس متفحص للنصوص الأدبية ، وفحصوا نصوصا انجليزية ،

لا أوربية كما فعل الماركسيون ، فضلا عن الحساسية الادبية التى تمتعوا بها . وهم يرون أن أى إنجاز أدبى أفضل من أى نظرية اجتماعية ، بل أفضل من الماركسية ذاتها .

(٣) الفن الجماهيرى

عد فرانك ليفز (١٨٩٥ ـ ١٩٧٨) عبارة « الجباه العالية » High Brows دليلا على الأقلية المثقفة فى انجلترا خلال الثلاثينيات . كما عَدَّ قصيدة « لأرض الخراب » لاليوت ، ورواية « بوليسيس » لجويس ، ورواية « إلى الفنار » لفرجينيا وولف ، أعمالا لا تقرؤها الا هذه الأقلية . وأضاف « إن هذه الأعمال لا يقرؤها إلا جمهور متخصص محدود جدا ، وهى فى غير متناول أولئك الذين يعدون أنفسهم متعلمين » على العكس من أعمال شكسبير فى عصرها حين كان يقرؤها العامة والخاصة معا .

(٤) البنيوية

إذا كانت الماركسية والمدرسة الانجليزية تعتقدان أن الأدب يقدم معلومات عن المجتمع فإن البنيوية ـ فى معظمها ـ تعادى هذه النظرية . فهى تركز على الصفات الداخلية للأدب احيانا ، وتؤمن بأن الأدب ليس عنده ما يقوله عن المجتمع .

لقد خرجت البنيوية من مدارس فكرية عديدة ، شرقية (اشتراكية أوربية) وغربية ، بالإضافة الى علم السيميولوجيا ، أو علم العلامات Semiotics فالأدب عندها شىء مستقل ، لا علاقة له بالمجتمع . ولكنها تتيح للباحث الكثير من الأسئلة حول الأدب والمجتمع . فكولر Culler البنيوى الانجليزى يتبع بارت Barthes البنيوى الفرنسى فى قوله إن البنيوية يجب فهمها من حيث هى مدخل إلى أدبية النص القائمة على علم اللغة . وهدفها الطموح هو إقصاء الانطباعية عن النقد ، وجعله فحصا للنص وتمعنا فيه ..

ولا ترى البنيوية أن المؤلف ، أو الكاتب ، هو الذى يشغل اللغة ، وإن كان يتحكم فيها . بل إن بارت أعلن عام ١٩٧٧ وفاة المؤلف (مع أن مؤلفه المفضل هو مارسيل بروست) ، كما أعلن أن الكتاب نتاج ذات مختلفة عن تلك التى نكشف عنها فى عاداتنا ومجتمعنا ورذائلنا ، وأن معرفة المؤلف لا تحتاج إلى التساوى مع قبول حقيقة أقواله وتصريحاته . وبذلك يصبح الأدب مؤسسة مستقلة لها قوانينها الداخلية الخاصة . وعندئذ تظهر فكرة « تفاعل النصوص » أو « التناص » inter - textuality التى نادت بها جوليا كريستيفا J. Christiva، ودعت من خلالها إلى دراسة الأدب كتعليق على النصوص الأخرى وليس كتعليق على المجتمع .

يتساءل المؤلف جون هول :

« ألم يقل أوسكار وايلد فى مقاله « أفول الكذب » إن الفن لا يعبر عن أى شىء مطلقا سوى ذاته . إن له حياة مستقلة تماما مثل ماللفكر . وهو يتطور بطريقته الخاصة على نحو خالص . وليس من الضرورى أن يكون واقعيا فى عصر الواقعية ، ولا روحيا فى عصر الايمان . وعلى قدر بعده عن أن يكون من خلق عصره فهو ـ عادة ـ يعارض عصره مباشرة . وما التاريخ الذى يحفظه لنا سوى تاريخ تقدمه هو نفسه » .

لقد دخل البنيوية وتبناها ماركسيون ، وعلى رأسهم لوى التوسير L . Althusser وهو لا يعتقد أن الفن يقدم لنا أى معرفة بالمعنى الصارم للكلمة ، ولا هو يحل المعرفة بالمعنى الحديث ، أى المعرفة العلمية ، ولكن الفن عنده يقدم لنا علاقة محددة المعرفة هى علاقة الاختلاف والتباين . إنه ـ كما يقول ـ يجعلنا نرى ونفهم ونشعر بما يذكرنا بالواقع . كما انه يقدم لنا الايديولوجية التى نشأ فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حضنهـا . وقد طـور ماتشيـرى وايجلتون هـذه الأفكار الألتوسيرية وترجماها إلى نظرية أدبية . فبينما يرى الأول أن النص ذو طبيعة غير متمركزة ، أو معادية للتمركز ، أى طبيعة بعيدة عن أى مركز ، يرى الآخر أن الأدب ترتفع قيمته ويصبح ثمينا حين يضع الايديولوجية داخل حركة ، أى حين يحرك الايديولوجية .

(٥) علم التأويل

استخدم البنيويون هذه الكلمة ذات الأصل اليونانى بمعنى تفسير النصوص . ويـلاحظ المؤلف أن البنيوية تصبح مثيرة جدا حين تحول اهتمامها من تحليل أبنية العقل البشرى إلى تحليل الرموز الشفرية الأجتماعيـة ، وتكون فى أحسن حالاتها حين تقبل الاصرار التأويلى على أن البشر ليسوا ذرات ميتة ، وإنما هم كائنات حساسـة واعية يجب أن يبدأ خلقها للمعانى بإيجاد مركز لفحوص المعرفة الاجتمـاعية . وهـذا هو الـوضع الهـرمنوطيقى البنيـوى . وقد بحثـه كثيرون مثـل وولف وشليرمـاخـر وهيـدجـر ودريـدا وجمـاعـة « الى متى » Tel Quel الفرنسية ، فضـلا عن دانيال بـل D .Bell الذى قـدم تعريفا جديدا للثقافة .

(٦) الاتصال بالجماهير

لم يتدخل علم اجتماع الاتصال بالجماهير كثيرا فى علم اجتماع الأدب ، ولكن معالم تطور ذلك العلم الجديد أيضا تلقى الضوء على قضية بعينها ، هى قضية جمهور الأدب . وليس من الصواب أن نزعم لتحليل النص الأدبى القدرة على إعطائنا كل ظروف المجتمع . فالجماهـير العريضـة Masses قد تستخدم المادة الأدبية أو تضفى عليها أهمية زائفة ، ولكن الدرس الفورى الذى نتعلمه من تطور وسائل الاتصال بالجماهير هو الا نقبل أى أعذار عن عدم القيام بدراسة أو عمل تجريبى . وهذه مسألة مهمة جدا فى علم اجتماع الأدب ، حيث نجد عادة قراءة النقـد الثقافى فى المجتمع بأسره ـ خارج نطاق بعض النصوص ـ مسؤولة عن التطور المحدود للموضوع .

وعند هذا الحد يصل جون هول إلى خـاتمة الفصـل الأول ، فيجد أن الوضع البنيوى الهرمنوطيقى أو التأويلى قد أوضح أن الفن يتقدم عن طريق التقاليد أو العرف ، وأن التفضيل التقليدى للواقعية كان ساذجا ومؤسفا .

فى الفصل التالى من هذا الكتاب المشحـون بالأفكـار يتناول المؤلف العلم الذى خصه بكتابـه . ويبدأ بطـرح مسألة فهم النصوص الأدبية . ولكنه يبادر فيقول إن من أكبر مظاهر ضعف علم الاجتماع الأدبى التقليدى ، أى فى صوره البدائية القديمة ، أنه عجـر عن تحديـد الروابط الدقيقة بين الأدب والمجتمع ثم يتقدم بعد ذلك إلى دراسة حالة معينة اختار لها أدبيين إنجليزيين من عصر واحد ، هما ولز وبرنارد شو .

لقـد جاء الاثنـان من الطبقة الـوسطى السفـلى ، أو الصغيرة ، باحثين عن مكان لأقدامهما فى مجتمع مال إلى تجاهل أبناء طبقتهما . ولهذا كانت متاعبهما محـدودة ، ولكنها قوية الأثر . وكان التزامهما السياسى محـدوداً ، يكاد ينحصر فى جعل العالم آمنا فى علاقته مـع طبقتهما الاجتماعية . ولذلك يمكن التمييز بين ثلاثة مستويات فى إنتاج شو وولز معا :

(١) مستوى العالم الاجتماعى الذى جاءا منه .
(٢) مستوى النظريات التى اعتنقاها حول هذا العالم .

وتعد هذه النظريات عندهما أهم من العالم نفسه . والالتزام الذى قدماه كـان يعنى الالتزام بـالأفكار المجـردة . وانتاجهمـا فى معظمـه أداة لنقـل هـذه الأفكار . ومن ثمة نجد أن الشخصيات التى ظهرت فى أعمالهما غير مقنعة بشكل عام ، تثرثر وتتحـدث أكثر من اللازم .

(٣) مستوى الالحاح على اقناعنا ، وهو أعلى المستويات الثلاثة ، وإن كان معاصرهما جوزيف كونراد يرى أن ولز انعزالى أو هارب اجتماعيا .

ويخلص المؤلف الى نتيجة فى بحث هذه المستويات الثلاثة ، مؤداها أن الزعم بأن المؤشر أو العامل المرجعى الاجتماعى واضح فى إنتاجهما زعم لقى دعما ، ومساندة كبيرة ، وأنه ليس ثمة علاقة تلقائية وسهلة بين الالتزام السياسى والجودة الأدبية . فالالتزام الصريح عند شو وولز لم يمنعهما من التسلح بشجاعة معاصرهما كونراد فى نقل تجربتهما التى أحسّاها بعمق . ويشير المؤلف الى ما سبق أن كتبه تيرى إيجلتون ، الناقد الانجليزى الماركسى ، من أن الأدب ندوة للرأى ومنبر للمناقشة الإيديولوجية فى أحسن حالاته . ويجد هذا الحكم فى غير مصلحة الأدب الاجتماعى . فليس معنى قول إيجلتون مبررا لأن يكون الأدب الاجتماعي الصحيح ، من زاوية علم الاجتماع ، أدبا جيدا .

ثم ينتقل المؤلف إلى بحث موضوع المؤشر Referent الاجتماعى فى الأدب ، دون أن يغمط الأديب حقه فى فهم المجتمع الذى يعيش فيه . ويورد أقوالا متضاربة فى هذا الشأن ، منها قول إيجلتون إن الأدب ما هو إلا عزف على الايديولوجية . ثم يتساءل :

لماذا يهتم علم الاجتماع بالأدب ؟

ويجيب عن هذا السؤال الأساسى بأن علم الاجتماع قد يساعد على فهم النصوص الأدبية . ومع ذلك فالأهم هو تلك الأسباب التى توحى بأن علم الاجتماع ذاته قد يستفيد من الأدب ، وأن هذه الفائدة تكمن فى جعل علم الاجتماع أكثر حساسية إزاء المجتمع عامة وإزاء رد فعل الأفراد تجاه مجتمعهم بوجه خاص ، فضلا عن أن الخيال الأدبى يستحق اهتماما خاصا ، لأنه قادر على بحث المشاعر الفعلية .

وإذا كان علم الاجتماع نفسه لا يمكن أن يبين الحقائق الاجتماعية الخاصة التى تدفع الأديب إلى الكتابة بطريقة خاصة . فمن الممكن أن يعيد بناء الحدث فى العمل الأدبى وأسبابه التى تشكل منظورا معيناً . ولهذا يكون الأمثل هو المنهج البنيوى الوظيفى ، المستمد من علم الأنثروبولوجيا الاجتماعية . فالمجتمعات يجب فهمها على أساس العناصر الوظيفية . وأهم هذه العناصر تلك التى تدخل على نحو حاسم فى بنية المجتمع ، مثل السلطة ووسائل المعيشة . ومعنى هذا أن علماء الاجتماع يجب ألا يقنعوا بتفسير السلوك الاجتماعى على أساس العوامل المثالية ، لأن فهم التكوين الاجتماعى للأدب يعنى فهم القوى الاجتماعية التى تروج للأدب وتدفعه الى الازدهار .

أين يعمل علم اجتماع الأدب اذن ؟

يجيب المؤلف أن أول منطقة لنشاطه هى ما تتعلق بالكتب فى ذاتها ، أى بمعزل عن الأديب الذى يكتبها . وحجر الأساس فى هذه المنطقة يكمن فى تحليل النصوص بالتفصيل ، لأنه لا يمكن الوصول إلى تعميمات بدون الدراسة التحليلية للنصوص . وهنا يبدو علم اجتماع الأديب مهما فى فهم العلاقة بين نصوص معينة والمجتمع الذى ظهرت فيه ، من حيث صلة النص بالجمهور كمادة مطروحة فى سوق القراءة . وهنا تبدو أهميه دراسة موزعى الكتب من حيث وظيفتهم الاجتماعية ، لأن فى أيديهم سلطة كبيرة فى التأثير على عملية نشر الكتب ورواجها . ويدخل فى هذه الدراسة الناشرون أنفسهم والرقباء على النشر ، والنقاد الذين يتولون عرض الكتب ونقدها فى الصحف ، ومكتبات بيع الكتب ، فهؤلاء يؤدون وظيفة الحُجّاب بين الكتب فى ذاتها والكتب للغير .

ويعالج المؤلف فى الفصل الثالث ما أسماه « علم اجتماع الأديب » تمييزا له من علم اجتماع الأدب المعنى بالنصوص . ويرى أن ثمة منهجين فى النظر الى الأديب :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منهج يؤكد على دوره كمقلد ومحاك ، ويتأثر فى ذلك بأفكار افلاطون وأرسطو فى المحاكاة ، ومنهج آخر يؤكد على قوة الأدب فى الرؤيا والتعبير . وقد بلغ من سيطرة المنهج الأول ، أو النظرة الأولى ، أن دانتى ـ على سبيل المثال ـ كان يعد نفسه « ناسخا » لا مبتكرا ، وكان ينادى ربات الإلهام أن يساعدنه على فهم حكمة الإله . ولكن ابتداء من القرن الخامس عشر ظهر المنهج الآخر ، أو النظرة الأخرى التى تخالف المحاكاة والنسخ ، وتقول بالرؤيا . ومع ذلك نادى الماركسيون الفنان والأديب أن يكونا ناسخين للمجتمع . ثم جاء فرويد فقال إن الفنان عبقرى وأن الثمن الذى يدفعه نظير عبقريته هو داء العصاب الذى يصاب به ، ولا يستطيع أن يعيش بسببه فى المجتمع العادى الطبيعى . ومنذ فرويد حتى الآن ازداد نمو النظرة الى الفنان كحالم وصاحب رؤيا . ولكن كلا المنهجين ، أو النظريتين ، يميل الى وضع الفنان فى موقف المضاد للمجتمع . ولهذا يتمثل أهم اهتمام لعلم الاجتماع الأدبى فى الأصل الاجتماعى للتقاليد الأدبية وأجناس الأدب وأنواعه المختلفة .

غير أن ستينيات هذا القرن شهدت ظهور منهج ثالث ، أو نظرة ثالثة للأدب . ويمكن أن نلخص هذه النظرة بأن الفن أو الأدب سيرة طبيعية من سير المجتمع ، لا شأن للعصاب والعصابيين بها . وكان من أنصار هذه النظرة المفكر والأديب الفرنسى جان بول سارتر .

ومادمنا ندرس الوضع الاجتماعى للأديب فلابد أن نضع فى حسابنا ـ كما فى حالة الأدباء الانجليز ـ أن هذا الوضع تغير كثيرا فى القرنين الأخيرين . ولم يعد الأديب صاحب مهنة فاشلة أو غير محترمة ، ولم يعد أيضا فى حاجة الى رعاة الأدب . ويرجع هذا التغير إلى نشوء أنواع أدبية جديدة مثل الرواية والسيرة والمقالة ، مما أتاح مصادر جديدة لحياة الأديب . كما يرجع الى ازدياد التعليم وانتشاره مما أتاح للأديب قراء أكثر وجمهورا أعرض .

وفى الفصل الرابع من الكتاب يتناول جون هول موضوع « الرواية والواقعية والحداثة » وقد عرض لرأى الفيلسوف الألمانى هيجل الذى قارن بين الملحمة القديمة فى الأدب الاغريقى وافرواية الحديثة فى الأدب الأوربى . ولاحظ هيجل أن الإغريق لم يكونوا يميزون بين المجتمع والدولة ، ولذلك تناسبت الملحمة مع هذا الدمج . أما الرواية فهى عنده « ملحمة نثرية بورجوازية » ، أقل شأنا من الملحمة القديمة لأنها صورت غربة الإنسان الحديث الناتجة عن تحطم ذلك الانسجام القديم بين الفرد والمجتمع . ثم جاء لوكاتش فاتفق فى شبابه مع رأى هيجل ، ولكنه زاد عليه أن الرواية شكل يبحث فيه البطل عن القيم الأصيلة ، وأنها مرتبطة بالواقعية منذ نشأتها .

واذا كانت الرواية شكلا أدبيا حضريا ، أى ولد فى المدن وتطور فيها ، فقد كانت الحداثية ، أو المذهب الحديث ، من نتاج المدن التى أصبحت موطن معظم الأدباء وأشكال الأدب . ولكن هذا المذهب الحديث سرعان ماحل محل المذهب الواقعى فى الرواية . وسرعان ما أصبحت المدينة أمرا لا مفر منه عند أنصار الحداثة ، ولكنه أمر أكثر تعقيداً وأقل تركيبا من الناحية المعمارية عما كان عليه عند الروائيين الواقعيين . واذا كان أبطال روايات بلزاك ـ على سبيلغ المثال ـ شغلوا أنفسهم بغزو المدينة وكيفية اختراقها فقد شغل أبطال الروايات الحديثة أنفسهم بتأسيس هُوية لهم . ومع أن انشغالهم وقلقهم كانا أكثر مما أبداه أبطال الروايات الواقعية فقد كانت الهوية التى يسعون الى تأسيسها من النوع المتغير المتحرر من المعنى الثابت .

يأتى الفصل الخامس من الكتاب بعنوان « الأدب الشعبى » Mass Literature وهو عنوان قد يبدو مبهما

فى العربية ، فالأدب الشعبى المقصود هنا ليس ما ينتجه الشعب بلا سعى وراء إثبات شخصية مبدعة أو اسمه ، وإنما معناه ما يكتب بلغة بسيطة ويوزع على نطاق جماهيرى كبير . ويستخدم المؤلف هنا المصطلحات الشائعة فى أمريكا حول هذا الموضوع مثل « الأدب الرفيع » High Literature و « الأدب الرخيص » Low Literature وكلها تخريجات من مصطلحات الثقافة الرفيعة والثقافة الرخيصة أو الهابطة .

ويطرح المؤلف هذا السؤال : ماذا يريد القراء من كتب الأدب الشعبى ؟ ويرى هذه الصيغة فى التساؤل أفضل من صيغه : ماذا تقدم هذه الكتب للقراء ؟ ويعرض لمحاولات الباحثين فى الإجابة عن السؤال الأول ، ويضيف أن الأدب الشعبى يقدم طعام الهروب إلى زبائنه . وإذا كان الأدب الرفيع يقوم ـ فيما يقوم ـ على موضوع الحب فكذلك الأدب الشعبى ، بالرغم من نبرة الوعظ الواضحة فيه .

وإذا كان الباحثون فى أمريكا قد وجدوا أن مستويات الفهم والتذوق لا تختلف بشكل ملحوظ من طبقة إلى أخرى ، وأن الجمهور يدرك ما يقدم إليه ، ويقوم باختيارات واعية تدحض فكرة ميله إلى الهروب ، فلابد من إيجاد مقاييس أخرى لقياس إقبال الجمهور على الأدب الشعبى ، وقلة توزيع الأدب الرفيع . ومن اللازم أن نضع خطا فاصلا بين الأدبين ، وأن نؤيد الرأى الديموقراطى القائل بكتابة الأدب للكافة ومخاطبته للعامة . ولكن لابد أن نلاحظ أن اقتصاديات النشر الحالية توازن بين الأدبين ، بمعنى أن رواج الأدب الشعبى يشجع على نشر الأدب الرفيع ، وأن ما يكسبه الناشر من هنا يعوض خسارته هناك .

عند هذا الحد نصل إلى الفصل السادس ، الذى يعد من أهم فصول الكتاب . فتحت عنوان « الحجّاب » أو « حراس البوابات » Gate Keepers يعالج المؤلف موضوع العقبات التى تواجه الأدب من الناحية الاجتماعية . ويشير الى أن فكرة الحُجّاب هذه ظهرت فى علم اجتماع الاتصال لتشير بدورها الى أولئك الذين يقومون بدور اختيار نوع الاتصال أو النمط الواجب تقديمه الى الجمهور . ثم يطبق هذه الفكرة على علم اجتماع الأدب فيجد نوعين من الحجاب : نوع قَبْلى ، أى يظهر قبل نشر العمل الأدبى ، مثل الناشر والرقيب الرسمى ، ونوع بَعْدى أى يظهر بعد النشر مثل الناقد والمكتبة والموزع والرقيب مرة أخرى . ويرى أن دراسة هؤلاء الحُجاب تدخل فى علم اجتماع الجهل . ولكن لا يمكن دراستهم بمعزل عن الرأى العام الذى قد يكون ـ أحيانا ـ أقوى من أى حراس .

الناشرون

لهم مواصفات معينة يعملون على أساسها . وإذا كانوا فى الماضى قد عاشوا فى جو شديد الثقة بالنفس فقد اختلف هذا الجو اليوم ، وتجزأ جمهور القراءة ، وصار الناشر يجرى وراء الكتب « الوظيفية » التى تستخدم فى المدارس ، وهذه تصل الى ربع الكتب المنشورة اليوم فى بريطانيا . واذا كان الناشر فى الماضى حريصا على أداء دوره كحاجب من حيث البحث عن المستويات الثقافية العالية والمحافظة عليها ، فالناشر فى أيامنا هذه لا يعترف بأن له دورا فى خدمة الأديب أو إيجاده .

الرقباء

قام تاريخ الرقابة فى انجلترا على التفاعل المتغير بين ثلاثة هياكل معينة ، هى التطرف السياسى والجنس والدين . وقد بدأ ذلك التاريخ مع انتشار الطباعة ، ولكنه قام على الرقابة القبلية التى تسبق النشر ، فكانت طباعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتاب تستلزم الحصول على ترخيص . وظل قانون الترخيص معمولا به حتى عام ١٦٩٥ حين سمح بالتغاضى عنه ، لا بالغائه . ولكن سرعان ما صدر قانون آخر بعد ثلاث سنوات ، هو قانون التجديف أو الإلحاد الذى حرم نشر ما يمس المقدسات . وفى ١٨٥٧ صدر قانون المطبوعات الفاحشة الذى طبق فيما بعد على روايتى « عشيق الليدى تشاترلى » للورنس ورواية « يوليسيس » لجويس . ولم يتغير هذا القانون الاخير إلاّ فى عام ١٩٥٩ حين عدلت بعض مواد القانون القديم بحيث تُقْبل شهادة الشهود العدول أو الخبراء حول القيمة الأدبية للكتاب . وعن طريقه بُرِّئت رواية « عشيق اللادى تشاترلى » من الفحش وسمح بتداولها فى العام التالى . ومع ذلك تظل الرقابة السياسية ـ البعيدة ـ أقوى أنواع الرقابة وأعلاها ، بالرغم من الغائها بالنسبة للمسرح .

الناقاد

اذا كان الناشرون والرقباء يهتمون بالطريقة التى تظهر بها الكتب على الجمهور ، فالموزعون والمكتبات يهتمون بنوعية الكتب التى يعرضونها للبيع . ولكن النقاد يقفون وسطا بين هاتين المنطقتين ، مع أن الناقد فى عرضه للكتب يؤثر فى عملية اختيار الكتب التى يهتم بها الموزع والمكتبة .

ويعرض المؤلف الوضع الراهن للنقاد ، ولا سيما من أساتذة الجامعات الذين لم يعودوا مؤثرين . ويلاحظ غياب النقدين النظرى والتشريعى وسيادة النقد الوصفى منذ جون درايدن فى القرن السابع عشر . كما يلاحظ أن النقد لا يخلق ادبا عظيما .

الموزعون

يوجد فى إنجلترا أكثر من الف ناشر ، ولكن نحو ٦٥٪ مما ينشر لا يحقق ربحا للناشرين . ولذلك تغيرت طرق توزيع الكتب ، وأصبحت تقوم إلى حد كبير على أندية الكتاب المنتشرة فى أوربا وامريكا ، كما تقوم على محلات « السوبر ماركت » التى تبيع كل شىء ، بحيث أصبحت مكتبات بيع الكتب فى خطر أمام منافسة أندية الكتاب والسوبر ماركت .

المكتبات العامة

ازداد عددها بعد صدور قانون عام ١٩١٩ الذى قضى بتوفير الكتب لجميع السكان وتسهيل استعارتها . وأصبح متوسط عمر القراء يقع بين ٣٣ ـ ٥٤ . ومع ذلك لا يتوقف جمهور هذه المكتبات عن شراء الكتب .

ولكن ، ماذا عن الجمهور القارىء الذى يقف هؤلاء بينه وبين الأديب ؟

هذا مايتناوله الكتاب فى فصله السابع . وقد طالب المؤلف فى بداية الفصل بضرورة التمييز بين « القدرة على القراءة » و « عادة القراءة » . واقتبس من ليفى شتراوس ، المفكر البنيوى الفرنسى ، قوله : « إن الوظيفة الأولية للاتصال المكتوب هى تسهيل عملية الاسترقاق » ولكنه وجد هذا القول مخالفا للقول السائد : « إن المثقفين يؤدون دائماً دور النقاد الاجتماعيين » ثم عرض للتغيرات التى أصابت جمهور القراء فى أوربا عبر القرون الأربعة الأخيرة ، وكيف لم تفلح معه القوانين التى تحد من ظهور الأدب الجديد والزندقة . ففى فرنسا كان طرد طابعى الكتب قديما يعنى تهريب المطبوعات وتداولها سرا .

ومع ذلك انتجت المطابع والنساخون ـ حتى عام ١٥٠٠ ـ نحو ٢٠ مليون كتاب فى أوربا كان أكثرها فى الأديرة . وفى القرن التالى (١٦) انتجت المطابع وحدها من ١٥٠ الى ٢٠٠ مليون كتاب . ومع أن الأديب فى عصرنا أصبح يستخدم حصيلة مفردات أقل من زميله فى عصر شكسبير ، وأبسط مما كان يستخدمه أدباء القرون الأولى

فلا شك أن حيوية اللغة جاءت من دمج كثير من اللهجات المحلية فى لغة قومية واحدة كما يقول ريموند وليامز .

وأخيرا يأتى الفصل الختامى من الكتاب بعنوان « تأثير الثقافة الأدبية » وفيه بحث الجانب الاجتماعى فى هذه الثقافة ، الذى يتم عن طريق التقاليد والتعليم والاحتكاك . واقتبس قول ماكس وبر « إن أفضل وصف للمجتمعات الغربية هى أنها بورجوازية وعقلانية ورأسمالية » وعرض للنظريات الثلاث المختلفة حول حالة الثقافة الغربية ، وأهمها النظريات الماركسية المثالية التى تطورت أخيرا فى ألمانيا وانجلترا وفرنسا ، دون صلة كبيرة بما سبق أن كتبه ماركس عن الأدب ، ومن أعمدتها مدرسة فرانكفورت فى ألمانيا وريموند وليامز فى بريطانيا .

تأتى بعد هذه النظرية نظرية التناقضات الثقافية فى النظام الرأسمالى . ويرى أصحابها أن الرأسمالية تعانى من التناقضات ، وليس من الممكن وضع حد لها فى الوقت الراهن . وأخيرا تأتى نظرية النتيجة غير المقصودة للتصنيع . ويرى أصحابها أن التطور الهائل فى الصناعة الحديثة وتغلغل التصنيع فى مجتمعات أوربا الغربية لا يهدف إلى قتل الثقافة ، ولكنه يؤدى الى ذلك القتل دون سبق إصرار أو ترصد . فالكتب فى مثل هذه المجتمعات لم تعد من أعمدتها ، وإنما أصبحت واحداً من ممكنات كثيرة متاحة .

ومع ذلك يرى المؤلف أن التعليم البورجوازى ، وما يؤديه من محو أمية المجتمع ، ساعد على خلق ثقافة أدبية مهمة عن طريق الكتاب . ويعتقد أن التطورات الأخيرة فى وسائل الاتصال سوف تحدث تغيرات كثيرة .

عند هذا الحد ينتهى جون هول من عرض أفكاره . ولا شك أن التفسير الاجتماعى للأدب ليس أمرا سهلا كما قد يبدو لأول وهلة فالأدب تحميه محرمات قوية عديدة كما قال عالم الاجتماع الفرنسى روبير إسكاربيه . ومع أن الأدب ارتبط ـ منذ نشأته ـ بالجماعة المنتجة له ، فسرعان ما تعلق بأنواع أخرى من الارتباط ، ولكن ارتباطه الاجتماعى ـ حتى على مستوى منتجه الفرد ـ لم يتفكك ، ولا نعتقد أنه سيتفكك فى يوم من الأيام ، على الرغم من المحاولات المستمرة لعزل الأدب عن الالتزام بأية وظيفة اجتماعية ، وتفسيره تفسيرا جماليا ، وتحليله بنيويا .

● ●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عز الدين نجيب

محمد ناجى

اعادة اكتشاف

● ● فيما كانت تتعالى طبول الحرب وأصوات الدمار بالقرب منا ، احتفلت مصر بافتتاح متحف جديد للفن التشكيلى ، هو متحف الفنان المصور محمد ناجى (١٨٨٨ ــ ١٩٥٦) فى السابع والعشرين من يناير الماضى ، والمعنى واضح لا يحتاج الى تفسير،رسالة حضارية من شعب لا تخبو بداخله شعلة الابداع ، الى عالم وحشى يحكمه قانون الغاب والاطماع ... الفن ــ حتى ولو لم يقل كلمة مباشرة ضد الحرب والدمار ــ هو قيمة تنفى الهمجية والقبح ، ودعوة للسلام والجمال .

هذه عبرة التاريخ المصرى على مر العصور ، ورسالة من روح محمد ناجى ، الذى بعثت ذكراه بيننا من جديد قوية عارمة ، بعد خمسة وثلاثين عاما من وفاته .

التوقيت مهم أيضا ، بعد شهور من إخماد الدعوة المريبة لتصفية متاحفنا الكبرى من مقتنياتها ، ببيعها فى مزاد علنى تحت ادعاء تسديد ديون مصر ، فكأنما استنفرت هذه الدعوة السخيفة فينا حسنا الحضارى ، الذى ربما أصابته التحولات الحادة فى السنينن الأخيرة بالتبلد المؤقت ، فانتفض ليس فقط مناهضا لتلك الدعوة ومستمسكا بما لدينا من تراث ، بل كذلك عاقدا العزم على نفض الغبار عنه وإحيائه ، وعلى إضافة متاحف جديدة لروادنا من الفنانين ، ولأجيال فنانينا المعاصرين ، إضافة إلى إنقاذ متاحف الفن العالمى التى نملكها وتطويرها .. وإذا كانت وزارة الثقافة والمركز القومى للفنون التشكيلية يتحملان المسئولية كاملة عن تحقيق ذلك ،

فينبغى أن نـذكر الـدور التـاريخى للمثقفين المصريين فى هذه المسألة من خلال مؤتمرهم الكبير بمسرح الأوبرا فى العام الماضى للتصدى لبيع تراثنا الفنى ، وللمطالبة بوضع خطة للحفاظ عليه وتنميته ، فصاروا بذلك شريكا فى صنع القرار وظهيرا له ...

والسؤال هو : لماذا البداية بمحمد ناجى ؟

الواقع أن الاختيار يتضمن رمزا بقدر ما يلبى حقيقة واقعة .

أمـا الرمـز فهـو أن نـاجى يعـد مـؤسس فن التصـويـر المصـرى الحـديث ، والأب الروحى لحـركتنـا التشكيلية المعاصرة ، بإبداعه المتميز ومـوهبته الكبيـرة وسبقـه ــ بعـدة سنـوات ــ لجيـل الـرواد الـذين تخرجوا فى مـدرسة الفنـون الجميلة عـام ١٩١١ ، (ويحتفظ متحفـه بلوحات زيتيـة هامـة تعود إلى عـام ١٩٠٦) وبريادته المبكرة فى الانتقال بالفن المصرى إلى المحافل الدولية ، حيث كان أول فنان مصرى يعرض فى صالون باريس عام ١٩٢٠ ويحصل عـلى جائـزته الـذهبيـة عن لـوحتـه « النهضة المصرية » أى قبل عامين من حصول المثال مختار عليها بتمثاله « نهضة مصر » ، وهى تحتل مكانها منذ عام ١٩٢٢ حتى اليوم بالقـاعة الـرئيسية بمجلس الشـورى . ولـو استطـردنا فى سـرد قائمـة أعمالـه الريادية لاحتاج منا ذلك الصفحات ، لكن يكفى أن نشير الى انه كان أول دارس مصـرى للفـن فى أوربـا فى تـاريخهـا المعـاصر حـين التحـق بأكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسـا ١٩١٠ ، وأول مدير مصرى للمدرسة العليـا للفنون الجميلـة بـالقـاهـرة ١٩٣٧ ، وأول مـديـر لمتحـف الفن الحديث بالقاهرة ١٩٣٩ ، وأول فنان مصرى يمثل بلده فى معرض باريس الدولى ١٩٣٧ بجناح لا يحتـوى غير لوحات فنية ، وأول مدير لأكاديميـة الفنون المصرية بروما ١٩٤٧ ، وأول فنان مصرى يعتلى الجدران العـالية بلوحات ضخمة فى أماكن جماهيريـة عـامة مثـل المستشفيات وقـاعـات الاجتماعات ، وهـو مؤسس جماعـة الأتيليـة للفنانـين والكتاب بكـل من الاسكندرية والقـاهـرة (١٩٣٥ ، ١٩٥٢) ... إلخ .

من هنا فإن تكريمه وإبـراز دوره اليـوم ليس مقصـودا بـه شخصـه فحسب ، بل إن التكريم أيضا لرمز الرحلة الشاقة للحركة الفنية الحديثة بمصر منذ ميلادها حتى بلوغها سن الرشد .

أمـا الحقيقة الـواقعـة : فهى أن متحف ناجى لم ينشأ اليوم ، بل هو قائم بالفعـل منذ عـام ١٩٦٨ ، فقد افتتحه الدكتور ثروت عكـاشة وزيـر الثقافة آنذاك فى ١٣ يوليـو من ذلك العـام بعد أن اقتنت الـوزارة مبنى مـرسمه عـام ١٩٦٢ بقيمة رمـزيـة قـدرها أربعـة آلاف جنيه ، وقـامت شقيقته الفنانـة عفت ناجى بـإهداء الدولة أربعين لوحة زيتية من أعماله ، أمكن مضاعفة عددها فيمـا بعد عن طـريق الاقتناء من أسـرة الفنـان ، وأضيفت إليهـا مجموعـة كبيرة من رسـومـه التحضيـريـة إلى جـانب متعلقاته الشخصية .

إلا أن ما أصاب جميع متاحفنـا من إهمال فى العشرين عاما الماضية شمل متحف ناجى ، فطواه الصمت والنسيان وسط الصحراء المقطـوعة عن أى وسيلـة للمـواصـلات مـع المـدينة ، ولم يكن المتحف فقط هـو ما أصابه النسيان ، بل كان أيضـا اسم ناجى نفسه ، ودوره فى حيـاتنا الفنية والثقافية .. هكذا فان مجهود وزارة الثقـافة كـان بمثـابـة إعـادة اكتشاف هذا الفنان ورد الاعتبار إليه ووضعـه فى مكـانتـه الـلائقـة بـه ، تأسيسا عـلى نواة المتحف القـديم ، واقتضى ذلك إقامة توسعات معمارية بلغت ٣٠٠ ٪ من مسـاحـة المتحف القـديم ، قام بتصميمهـا المهنـدس المعمارى الدكتور جمال بكرى وقدمها هدية للمركز القومى للفنون التشكيلية الذى تولى إنجـاز المشروع كـاملا ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فبدا قطعة فنية بديعة من الرخام الفضى ، تسطع وسط شمس الصحراء بالقرب من أهرامات الجيزة ومعابدها ، كأنما تستوحى منها المهابة والبهاء ، وقد زود — فوق أجهزة الانذار والتكييف والتسجيلات الصوتية المصاحبة للزائر التى تشرح له أعمال المتحف — بفيلم سينمائى منقول على الفيديو عن الفنان وعالمه ، وبالمطبوعات التحليلية والإرشادية المتنوعة مزودة بالصور الملونة ، بما يجعل الزائر يعيش فى متعة ، ويخرج وقد صار صديقا للفنان ، حتى ولو لم يكن من عشاق الفن ... وقد تكلف إعداد ذلك كله مليونا وربع المليون من الجنيهات .

ومحمد ناجى هو ابن موسى بك ناجى مدير جمارك الإسكندرية ، وقد منح جده لأمّه لقب الباشوية من الباب العالى بالآستانة ، وكان هو شخصيا أول فنان يحصل على لقب « البكوية » ويعمل بالسلك الدبلوماسى ست سنوات فى منصب مرموق كان يؤهله لارتقاء قمة أجهزة الدولة ، لكنه تخلى عن ذلك كله فى لحظة واحدة من أجل فنه ... هذا الفنان الأرستقراطى النشأة كان أقرب إلى الروح الشعبية من كثير من أبناء الطبقات الدنيا ... وكان أقرب إلى رواد التنوير والنهضة المصرية فى هذا القرن . إن أعماله فى مجملها تتغنى بتراث قومى عريق وتزخر بالحمية الوطنية وتبشر بالروح الديمقراطية ، كما تدعو إلى التفاعل الحضارى بين مصر وأوربا .. وأحسب أنه يمثل فى مجال الفن ما كان يمثله طه حسين فى مجال الأدب والفكر ويطاول قامته ....

لقد انتقد الجمود الاكاديمى والفكرى والاجتماعى مثلما فعل طه حسين ، وعمل على وصول الفن الى نطاق الحياة اليومية للجماهير فى الأماكن العامة ، مثلما عمل طه حسين على جعل التعليم كالماء والهواء للمواطنين ، واتخذ ناجى من العقلانية — شأنه شأن طه حسين — اطارا ينظم مزاجه الإبداعى ، واتخذ مثله من فرنسا قبلة للثقافة والمدنية ، فعاش فيها وتتلمذ على كلود مونية رائد الانطباعية مثلما تتلمذ طه حسين على كانط ، واعتبر الثقافة المصرية أبا لثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط مثلما كان يرى صاحبه ، لكنه لم يذهب مثله إلى اعتبارها حتى اليوم جزءاً من هذه الثقافة وليست جزءا من الثقافة العربية ، ولم يكن صدفة أن يكلفه عميد الأدب فور توليه وزارة المعارف برسم لوحة جدارية ضخمة عن « مدرسة الاسكندرية » رمزا للتلاقى الحضارى بين مصر الفرعونية والاسلامية وبين الأمم اللاتينية ، وقد انتهى منها بعد سنوات وهى الآن تزين قاعة الاجتماعات بمحافظة الاسكندرية .

لكن هذا الشاب الوقور المتحفظ الذى كان يرسم وهو يرتدى بذلته الكاملة ويتطلع إلى ارتقاء أعلى المناصب الرسمية ، ويتوافق طبقيا مع واقع طبقته ، كان فى الوقت نفسه متمردا على فكرها ومتناقضا بفنه مع مزاجها ، فكان يرى فى الشعب إبداعا يفوق ما تنتجه الأرستقراطية ، ويرى فى الفلاح والمنتج حاضر البلاد ومستقبلها ، ويجد متعته الكبرى فى مخالطة البسطاء والكادحين والباعة والصناع اليدويين ، ويجعل من هؤلاء جميعا نماذجه المفضلة كأبطال للوحاته ، بدلا من هوانم المجتمع ورجالاته وحكامه فى حللهم المطهمة وأوضاعهم المنشّاة ... ومنذ يفاعته — حين كان فى الثامنة عشرة من عمره — اختار طريقة الفكرى والفنى ، فرسم الصيادين والمراكبية فى ترعة المحمودية وهم يشدون المراكب الشراعية بالحبال على الشاطىء ، وعرض لوحاته عن هذا الموضوع فى معرض جمالى بالاسكندرية عام ١٩٠٦ فكان أول معرض يشارك فيه رسام مصرى فنانين أجانب ، ثم يحصل على الجائزة الأولى التى يسلمها له رئيس الوزراء ، ولا يدير النجاح رأسه فينحو إلى محاكاة الفن الكلاسيكى السائد بموضوعاته البرجوازية

المصطنعة إرضـــاء للطبقـة الغنية التى بمقـدورها وحـدها اقتنـاء هذه الأعمال ، بل يواصل بحثـه الفنى ، متمثلا فقط بإبداعات عصر النهضة الايطـالية ، فى اختيـار الموضـوعات الـدينيـة والملحميـة ذات الجـو الأسطـورى ، مثل لـوحتيـه « غـار حـراء » و « حلـم يعقـوب » وليس بوسع الرائى إذ يتأملهمـا اليوم أن يصـدق انـه رسمهمـا وهـو فى سن الثامنة عشـرة .... ففيهما نـوع من الحلم النـورانى الأخـاذ ، إذ يشـع الضـوء من منابـع مجهـولـة تظلـل الشخصيات وهى تخرج من كهـوف مظلمة أو تنساب فـوق درجات سلم كأطياف غامضة .

وبعد أن درس القانـون بفرنسـا أربع سنوات وحـاز على الليسـانس ١٩١٠ تلبيـة لرغبـة والديـه ليكـون محاميا أو قـاضيا ، إذ بـه يتجه إلى فلـورنسا بـإيطـاليـا ليـدريس الفن بأكاديميتهـا وليكون فى رحـاب رواد عصر النهضة العظام أربـع سنوات أخرى ، ومع ذلك كان لا يمر عام إلا ويأتى من إيطاليا راسا إلى الأقصر فى أجازاته ليعيش على سفح جبل القرنة فى حرم مقابر طيبة ومعابدها العريقة يدرسها ويسجلها فى لوحاته ممتلئـا بـالـزهـو بهـا ، مخضعـا لمهـابتهـا وهيمنتها الروحية : قواعد التصوير التى تعملهـا فى الأكـاديميـة ، بـل وشطحات المدرسة الانطباعيـة التى كان يهواها فى شبابه المبكر ويستوحى أسلوبها .

هذا ما نلاحظه وبجلاء فى مناظره لمعبد الكرنـك (البحيرة المقـدسة ـ طريق الكباش ـ واجهة الكرنـك ... الخ) وما نلمسـه أيضا فى منـاظره للطبيعـة المحيطة بـآثار طيبـة وجبل القرنة الرابض منذ آلاف السنين وهو يحتوى بداخله على معابد وادى الملوك ووادى الملكـات ومقـابـر الأشـراف والفنانين القـدماء ... لقـد امتزجت الألوان القزحية المتوهجة للانطباعيين بـالألوان الجبليـة الترابيـة لجنـوب الوادى .. وفى مقابل الهشاشة التى تتسم بها أجرام الانطبـاعيين مـع طزاجتها وشفافيتها ـ رسوخ متوازن وامتداد أفقى للجبل النائم إلى جوار النهر .. ولو تأملنا لـوحته « الشيـخ عبد الرسول » عام ١٩١٢ فإننا نكاد نستشعر فى جلسة الرجل الـراسخة انعكاسا لتمثالى ممنون وهما يحرسان أسـوار طيبة ، ولم تكن ألـوان هذه اللـوحة ومـا أنجزه نـاجى فى حينها إلا اشتقاقا من ألوان الجبل البنيـة والـرمـاديـة الشهبـاء التى تختـزن بداخلها دفء شمس الصعيد .

عاش ناجى سنوات الحرب العالمية الأولى فى أوربا . وطد خلالها علاقاته بالفنانـين الفرنسيـين خاصـة فنانى الانطباعية وما بعد الانطباعية ، وقد أصبح موزعا بينهما ، فقـد كان من ناحية مسحورا بشاعـرية وانتعـاش ألوان « مونيه » الذى عايشه شهورا فى مـرسمـه بجيفـر فى عـام ١٩١٨ وصاحبه فى رسم مناظر من الـريف الفرنسى ، وبارتعاشة لمسـات سوراه وسيزلى التنقيطية ، ومن ناحية أخرى كـان مبهـورا بمعمـاريـة سيـزان الـرصينـة ، التى جـاءت انقـاذا لـلانطباعيـة من التفتت والـذوبـان والحق أن كـلا النـزعتـين تمثلان التناقض الدائم فى نفس ناجى ، لأنه كان يعيش فى قرارة نفسه انقساما بين الشـاعر الـرومانسى وبـين المهندس العقلانى ، وقد ظل حتى آخر أيـامه موزعا بينهما .

وكـان انـدلاع ثـورة ١٩١٩ هـو الخـلاص لناجى من حيـرتـه ، فلم يتردد فى جمع أغراضه والعودة فورا إلى القاهرة مدفوعا بشعور كاسح بأن لـه دورا يؤديه لأمتـه .. هكذا كـان يشعر دائما على امتداد حياته .. وفى منـزل أثرى بـدرب اللبانـة بميـدان القلعـة حط الرحـال ، وأعد مـرسما لـرسم لـوحتـه الشهيـرة « مـوكب إيزيس » أو « النهضة المصرية » .. كانت كلمته الخاصة التى أضافها من خلال هذه اللوحة هى أن مسيرة الخير والعطاء والوحدة الوطنيـة لمصر لابد أن تنتصر وتستمر ، فها هى إيزيس تجمع شتات الأمة : زراعا وصنـاعا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورجال دين ، ومن خلفهم نهر الخيرات يتدفق ... إنها ملحمة تستنهض الهمم الوطنية وتبعث الشعور بالعزة والزهو ، على خلفية من الأسطورة ومظاهر الريف المصرى معا ، رسمها بحس يجمع بين الأداء الكلاسيكى والبناء « السيزانى » والايقاع المصرى القديم فى رسوم مقابر طيبة ولاشك أن مناخ النهضة القومية الشاملة آنذاك كان عاملا أساسيا فى إنجاز هذه اللوحة ، وهو المناخ الذى ترددت أصداؤه فى ابداعات معاصريه من شعراء ومسرحيين وموسيقيين ، مع الوضع فى الاعتبار ريادته فى استخدام الرموز والبناء الملحمى والأسطورى فى عمل فنى ، كاستعارته أسطورة إيزيس .

فى العام التالى سافر ناجى إلى باريس ومعه اللوحة ، واشترك بها فى صالون باريس السنوى الكبير ، الذى يعد العرض به اعترافا بالفنان من أوسع الأبواب ، وكانت المفاجأة أنه حصل على الميدالية الذهبية للمعرض وهى نفس الجائزة التى نالها المثال مختار بعده بعامين — بنفس المعرض — عن تمثاله نهضة مصر ، وقد اقتناها البرلمان فى حينها .

واذا كانت الفترة من ١٩٢٤ الى ١٩٣٠ لم تترك لنا أعمالا فنية هامة لناجى ، حيث انشغل خلالها ، بالعمل فى السلك الدبلوماسى ، بين ريودى جانيرو وباريس ، فإن عام ١٩٣١ كان عاملا حاسما فى تاريخه الفنى ، ذلك أنه استقال عام ١٩٣٠ من عمله الدبلوماسى ، وقرر التفرغ لفنه ، ثم سافر فى العام التالى إلى الحبشة ، مشدودا إلى نداء الطبيعة العذراء والفطرة البدائية ، وإلى ذكريات جده لأمه وبطولاته بالحبشة ... (نذكر هنا أنه كان يملك حسا عاليا بالبطولة) . وقد ظل عاما فى ضيافة الامبراطور هيلاسلاسى شخصيا ، لم يتوقف طوال هذا العام عن الرسم ، وكأنه فى سباق مع الزمن لإنجاز إضافته الجمالية والتعبيرية الكبرى للأجيال اللاحقة ، هذه الإضافة التى هضم من خلالها جميع الروافد التى تأثر بها من قبل : ابتداء من رصانة فنانى عصر النهضة الإيطالية ، إلى رومانتيكية ديلاكروا ، وانطباعية مونيه وسوراه ، وضراوة فان جوخ وجوجان .... حتى تعبيرية وجوه الفيوم المصرية والأيقونات القبطية ... ولعلنا نلاحظ تأثره فيها بشكل خاص بتجربة جوجان المثيرة فى جزر تاهيتى فى أواخر القرن الماضى ، واكتشافه لعالم بكر من الرؤى والتأملات والألوان المبهرة .

لقد تضاءلت فى أعمال الحبشة سيطرة « الموضوع » ومباشرته ، كما أصبح « الرمز » روحا متغلغلا فى نسيج العمل كله وليس مظهرا خارجيا للموضوع ، كما أصبحت القيمة الجمالية متضمنة فى الأسلوب البنائى والتعبيرى كوحدة عضوية لا انفصال فيها ، بحيث يستحيل التضحية بجزء أو خط أو لون منها دون أن يختل بناء اللوحة كله ، وفى نفس الوقت فإن أى جزء من اللوحة يتضمن الكل بداخله ويدل عليه .

بهذا يضيف ناجى إلى مرحلته السابقة نبعا أسطوريا يتصل بمنابع النيل الخالد ، وبلاد بونت التى زارتها ملكة سبأ والتى بعثت إليها الملكة حتشبسوت رسلها ، بلاد السحرة ، والأرض الحمراء ، والجبال المشتعلة باللون الأخضر ، والفواحة بعطر الأقحوان .

وبقدر ما تحققت فى لوحات الحبشة عالمية الفن والروح الانسانية التى تتجاوز المكان والزمان ، فإننا نشعر بقربها من تعبيرات الفنان المصرى القديم على مقابر طيبة ـ تلك التى عشقها صغيرا — ومن وجوه أهل النوبة وأسوان — ونشعر أيضا بأنها تتشح بجو معبق بالبخور والسحر ، تحيط به — هنا وهناك — جلود النمور وخشب الأبنوس والدروع والخناجر المطهمة .

وحين عرض ناجى لوحات الحبشة بلندن عام ١٩٣٦ بمتحف التيت بهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانجليز بها ، وتحمس لهـا النقاد ، واقتنى أحد النواب فى مجلس العموم البـريطانى لـوحة « أحـد السعف » وأهـداهـا الى « التيت جـاليـرى » ليستمتع بها رواد المتحف من عشاق الفن الحديث .

وبقدر تنقلات نـاجى بين بلـدان عديدة ، شهدنا تنقلات فى أسلوبه تبعا لارتباطه بطبيعة كل بلد : بين اليونان وقبـرص وإيطاليـا ـــ هـذا التنقـل الدائم كان يعود إلى رغبته المزمنة فى الاكتشاف وإلى قلقه من أنه لم ينجز ما كان يتمنى أن ينجزه ، أما تنقلاته الأسلوبية فربما تعـود إلى التناقض الكامن فى نفسه بين العقل والعاطفة ، بين كلاسيكية اليونـان وفنانى عصر النهضـة وبين طـزاجة الانطبـاعيين وضراوة التعبيريين .

فى سياق هذه التجارب والتنقلات الأسلوبية بعد عودته من الحبشة ظل وفيا للحياة فى القرية المصرية وعـلى ضفاف ترعة المحمودية التى شب على شاطئها منذ طفولته .

لذلك كان دائما يعود إليها ليرسم مشاهد الحياة فيها وحولها ، وكذلك كان يعود إلى قرية أبو حمص ، حيث المنزل الريفى للأسرة ، وحيث يكون على سجيته أكثر من أى مكان آخر ، لذا نرى فى رسومه منها تكوينات آلية للعمل فى الحقول وأمام المنازل الريفية ، حاشدا جموع الفلاحين والفلاحات وصنـاع السـلال والفخـار وزحـام الأسـواق : من بـاعـة وحيـوانـات وطيور ، وقد كان شغوفا برسم الطيور الداجنة بالذات .

إن هذه الاعمال أقرب إلى البساطة العفوية ، دون أن يشغل ناجى نفسه كثيرا بالأسـاليب العقلانيـة ، ولعله أيضـا كـان يحن فيهـا الى اللمسـة الانطباعية القديمة فى أعماله ، فتتخلل لوحاته تلك اللمعات الضوئية واللونية المتوهجة التى توحى بالطزاجة وعدم الاكتمـال ، ولو جـاز لنـا تشبيههـا بالشعر فسوف تكون أقرب إلى الشعر الحر ، متحررة من القوافى والأوزان العمـودية التى كـانت تسيطـر عـلى لوحاته التاريخية والرمزية .

ويتصل بتلك الاعمال كم هائل من الاسكتشـات والدراسـات الخطية أو الملونة التى تركها لنا ، فقد كانت الرسوم السريعة (بالخط أو باللون) بمثـابة مـذكراتـه اليوميـة وتعبيـره اللحظى الحميم عن ذاته والعالم من حوله ، دون تـدخل مبـاشر لسيطرة العقل وحساباته ، لكنها كانت فى نفس الوقت مقدمات لكثير من لوحاته ، بما يجعلها بمثابة قاعدة ارتكاز راسخـة لكل تجاربه ، وهى فى حد ذاتها تتمتع باكتمال فنى وجاذبية فـائقة ، بغض النظر عن تحويلها فيما بعد إلى لوحات زيتية أم لا ، وتنبع هذه الجاذبية من حيوية الخط وغنائيته المتراوحة بـين الهمس المبحوح والصوت الصداح ، إضافة إلى مـا بها من روح الفطـرة الساذجة ومن الجرأة على التلخيص والتعبير التلقائى .

لكننا نراه يعود فى الأربعينات الى الموضوعات الرمـزية والقـومية ذات الطابع البنائى الهندسى ، فى لوحاتـه الضخمـة عن الطب التى زين بهـا مستشفى المواساة بالاسكندرية ، ثم لوحته مدرسة الاسكندرية .

وبين عقلانيتة الصارمة وعاطفيته الفطـريـة ، حصلنـا عـلى عـدد من اللوحات الكبيرة الهامة فى الثلاثينات والأربعينـات ، تمثـل الاحتفـالات المـوسميـة بنهـر النيـل والطقـوس الشعبية والعادات والأساطير المرتبطة بالنهر ، وأبرز هذه الأعمـال لوحتـه « النيـل الأحمـر » ... وكـأن هـذه اللوحات تعبير عن « الوفاق الصعب » بين مزاجه الرومانسى ونزعته البنائية الهندسية .

● ●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصـــيدة إلى أمـــى

الجدرانُ مرايا .. وأنا أكثرُ
يطلُّ وجهُ أمى أخضرَ كبقايا حبرِ الطباعةِ
فقط .. لم نكن نتوقعُ مرورَهم
حين انغرسوا فينا
طلقةً مكتومةْ
وها هو رذاذٌ فوق المرايا
كانوا قد رسموا على كل الحوائط
عرائسَ قشيَّة الشعر
مُهوَّشة الأطراف
ولم يكن مجدياً
أن أرفع من حديقتنا المقاعدَ المُكسَّرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكانت أمى

تتحرك فى أحشائى

مثل جُوَالٍ فارغ

هل تذكرين

وأنا أقطف لك الشوارعَ

أنثر عنها الأزمنةَ

أخبئ بهجةً كتبوّل الأطفال ؟

هم الصامتون !

حين أنقش على الجدران

كفًّى العاهره

أعرف قلبكِ

والأبوابَ التى غلّقتها الجحيم على نفسها

حذرتنى

ألا أُلقى النارَ ليدوِّم الدخانُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وها أفقٌ

ينعقد الآن على جبينكِ

تطَّايرُ الأوراقُ

حبرُ الطباعة

مفكرةُ أعياد الميلاد

بينما يمرون !

ذات مساءٍ يندلع فى جوفكِ

أنتِ

وعروسةِ قشٍ

وهناك

سوف يظل طويلاً

جلبابُ بيتىٍّ

عُلِّق ذات صباحْ

لتجففه الريحْ ....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليد منير

عام من الشعر

حصاد التشكيل و حصاد الرؤية

عبر إطلالةٍ عامةٍ على العطاء الشعرى الغزير فى عامٍ واحدٍ ، نستطيع أن نكتشف قدرة الواقع الإبداعى المصرى على الحوار والحركة بصورةٍ دائبةٍ ، تحمل فى طيّها إرهاصاً بالاستمرار ، وطموح التواصل والمجاوزة .

بيد أن الحيوية الإبداعية التى تزخر بها الساحة لاتُعَدُّ دوماً مؤشراً إلى تنويعاتٍ ثريةٍ ، فى إطار وحدةٍ عالية القيمة ، إلا إذا انتظمت هذه التنويعات ذاتها فاعليةً تأسيسيةً راسخة ، تمنحها وسطاً متجانساً للحركة ، وإنْ تعددت داخله المسارات والانحناءات . وأقصى ما يمكن أن يقال ـ وفقاً لإنعام النظر فى مشهد الحصاد ـ إن حالة الفوضى الإبداعية التى اخذت فى الاستشراء حثيثاً خلال السنوات القليلة الماضية قد انكمشت إلى حدٍّ كبير ، وإن شيئاً من الغربلة والفرز قد شرع يتخذ طريقه إلى قلب الواقع الإبداعى ليعيد إرساء المعيار من جديد .

وبدايةً فإن إطلالتنا تلك لاتستهدف بطبيعتها حصراً كُلّياً للإنتاج الشعرى المطروح فى سوق الإبداع خلال عامٍ كاملٍ ، وإنما تستهدف رصد البارز واللافت قدر الإمكان ، والإشارة إلى اهم الملامح والسمات التى انطوى عليها ، ومحاولة تقويمها . سوف تُمَثِّلُ النماذج التى بين أيدينا رقعةً واسعةً من الأرض الإبداعية ، متراوحة الخصوبة والحرث والرىُّ والمحصول . ولابد أن يدلنا ذلك على تباين الوسائل والاتجاهات والنتائج ، بالقدر الذى نعى من خلاله طبيعة التداخل والتخارج بين الأمزجة والقدرات والتوجهات الجمالية . ولابد كذلك أن يساعدنا النظر إلى تدرُّجاتِ السطوح على إدراك الاختلاف فى مستويات التحقق ، بحيث نتبين مدى فاعلية المساهمات المطروحة ، ونضع أيدينا ـ بصورة نسبية ـ على القيمة الموضوعية لنجاحاتها .

من ابرز الإصدارات التى مَثُلت عبر عامٍ كاملٍ واقعنا الشعرى من زوايا مختلفة :

رباعية الفرح : محمد عفيفى مطر
رماد الأسئلة الخضراء: محمد إبراهيم أبو سنة
ميراث الزمن المرتد: وفاء وجدى
تباريح أوراد الجوى: محمد أبو دومة
سليمان الملك: محمد سليمان
زمان الزبرجد
وازل النار فى ابد النور: حسن طلب
البائية والحائىّ : حلمى سالم
شمس الرخام: جمال القصاص
أُوَقِّعُ فى الزغب الأبيض
و : لاحدٌ للصباح : أمجد ريان
اتصافات : إيمان مرسال
كانت لنا أوطان : فاروق جويدة

مازال محمد عفيفى مطر يؤصِّلُ لشعريةٍ متفردةٍ تنهض على الزخم الأسطورى والصوفى ، عاكساً ذلك فى لغةٍ تستدعى الأضداد ، وتُضَفِّر الجزئيات غير المحدودة والتفصيلات الشَتَّى فى ضفيرة واحدة . بنيةٌ تفكك الزمن ، وتمتحُ من بداءة المكان وعزامته . والتدوير هو الإيقاع الذى ينمُّ فى تشكيله عن رؤية حلولية واضحة ، شديدة الهيمنة ، تخفق هوامش الجدل الاستثنائية بين العناصر فى نفيها أو حتى تشويشها :

واحدة انت والكون اسماء وجهك
ام انت جميزة فى فضاء الخليقة

اوراقك الخضر طعم البلاد
وظلك بيت الزواج المقدس ،
فى جذرك الحى يزدحم الماء
والطمى ؟ !

إن « وحدة الوجود » هى اللحن الأساسى الذى يجد تجاوباته فى مواقع متعادلة من المعزوفة الشعرية الكلية عند شاعر « أنت واحدها .. وهى أعضاؤك انتثرت » . وهذا اللحن موجودٌ منذ البدء بصورة باطنة ما انفكت تنزع قشورها شيئاً فشيئاً ، حتى تجلَّت عياناً فى الديوانين الأخيرين . وكأن سيَّالَ الصور والاستعارات المتلاحقة فى قصائد الشاعر هو النمطُ التشكيلىُّ الأمثلُ لرؤية « التجلى والفيض » فى فلسفة الإشراق ، وهو التعبير العملىُّ عن صيغتها النظرية .

على الجانب الآخر من شاطئ الهم الروحى يؤصِّلُ محمد إبراهيم أبو سنة رحلة الذات المثالية فى عالم الواقع الضارى ، ضارباً بجذور التعبير فى تربة السؤال . إنه يُذَكرنا بقول « جيللفيك » إن الشعر جوابٌ يتساءل . وتتشكَّلُ الأسئلة لدى أبى سنة بوصفها إجابات تضيف الغموض إلى الجمال فى نماذج : الأنا ، والمرأة ، والوطن . وهذا الاقتران الحميم بين الغموض والجمال فى نماذج الوجود الحسية والمجردة هو ما يكشف جوهر الرؤية الرومانسية عند الشاعر :

وتراقصنا
كنا لحنين وديعين
بعيدين ـ قريبين
صغيرين ـ كبيرين
سعيدين ـ كثيرين
وحيدين
حزينين ـ مضيئين
مريبين
سماعين ـ وكهفين
ضحوكين ـ عبوسين
ونجمين طليقين ـ حبيسين

والتوحُّد بالذات واستبطانها هو الميسمُ الذى يسم التجربة ، ويشدها بالكامل إلى زمن الذكرى ليقف بها بين الدهشة والسؤال ، معبراً عن الرغبة فى إيجاد « يوتوبيا » الأنا الضائعة .

شاعرية الذكرى ، وشاعرية الحلم وشاعرية السؤال ، تمتزج جميعاً فى خلقِ رؤيةٍ تلفظ الواقع بأكمله ، وتختار من أشلائه عناصر تعيد تشكيل إيقاعها وصورتها لبناء أسطورة الروح .

لماذا الأسى فى خريف المغيبْ
يبلل صوت الأغانى القديمة
بالأوجه الغابرةْ ؟

وعلى حين يعنى أبو سنة بكيفية انعكاس الأشياء فى مرآة الأنا ، يعنى محمد سليمان بكيفية انعكاس الأنا فى مرآة الأشياء . إنه يتابع صورة الأنا فى الوجوه والممالك والكتب والرؤى . وهو يهب الذات أسطورتها بدايةً عندما يختار قناع ابن داود ، ليعقد الصلة بين المُلْك والحكمة فى آنٍ واحد .

يقول سليمان :
إثنان افضل من واحدٍ
من يعينك حين تحط على ظهرك
الأرض
تذبحك الريح
إثنان يشتبكان ، يشدان من ظلمة
الصخر ضوءاً
ويمتلكان مفاجاة البحر
لكننى ملك واحدٌ

وقد يوافق الإيقاعُ الدائرىُ الرؤيةَ الأسطوريةَ للزمنِ ، وتتبادل دورات الحركة مواقعها بحيث تكشف الإضاءة مرة وجه الحكيم الحزين وهو يفضح فساد الكون والأشياء ، ثم تنسحب لتكشف الوجه المقابل ؛ وجه الملك وهو يتألّهُ فى الأشياء ليمجِّدَ ذاته فيها . والشاعر فى كل ذلك غير بعيدٍ فى تشكيل رؤيته عن إدماج الحركة الكونية ضمن حركة الأنا ، وأنسنة عناصرها بحيث يقوم حوارٌ صريحٌ أو خفىٌ بين الملك ـ الحكيم والموجودات المختلفة .

قالت نجمة : صليت ؟
قلت : نعم
واعددت الشموع
حفرت حول القلب
قالت : يصطفيك العصفُ
قلت : موائدى مدت
وآياتى على كتفىّ

وفى الوجهة المقابلة مباشرةً يقف حلمى سالم فى (البائية والحائى) لينظر إلى الأنا خارج كل أسطورةٍ من جهة ، وليجعلها مفارقةً للآخر ومتصلةً به على نحوٍ ما من جهة ثانية . إن الآخرين يوجدون فى دائرة الرؤية الشعرية لدى حلمى سالم بوصفهم مشاركين حقيقيين فى تجربة الأنا ، وفاعلين إيجابيين فى إنتاج العالم ـ ذلك العالم شديد الواقعية الذى تفضى فيه السياسة إلى الحب ، ويفضى فيه الحب إلى الحلم ، ويفضى فيه الحلم إلى أكثر التفصيلات اليومية جلاءً . هنا يمتزج المباشر وغير المباشر ، الشعرى والنثرى ، الخشنُ والرقيقُ ، فى لغةٍ تبتكر خصوصيتها من آنيةِ الالتحام العنيف بين العناصر التى تنتمى أساساً إلى مصادر وجود مختلفة ، مولدةً بذلك الالتحام غير المتوقع مساحة فريدة من الإدهاش .

كان ثلاثاء الهاوية طويلا ،
والشال على كتف الوامق ليلة عرسٍ
وعلى بطن المختالة ازمنةٌ ،
حَرَّفت المغزى وهمست :
ساقرا لك شعراً واضمك فى صدرى
تومىء سيدة بالبسمة اعلى من قنديلِ سهران ،

فيهتف محسوسٌ :
كائى كائنةً تحت زفيرك كالشصِّ ،
وانت موازية للأفعالِ الخمسةِ ،
ومهربةٌ

وإذا كان حلمى سالم هو الشاعر الأكثرُ موهبةً فى تشعير الوقائع اليومية الملموسة ، ومنحها إيقاعاً ، فإن حسن طلب هو الشاعر الأكثر موهبةً فى تفريغ القصيدة من كل شبهةٍ للواقع اليومى ، وتحويل الإيقاع بوصفه إيقاعاً فى ذاته إلى دلالة . حسن طلب شاعرٌ يرى فى اللغة مخزناً للألعاب ، ويفكر فى شكلٍ من أشكال الجمال الخالص الذى تكون اللغة من خلاله « يوتوبيا » متجردةً من النفع ـ يوتوبيا بريئةً سوى من لَذَّتِها . والشاعر هنا صانعٌ لطفولةِ الحُلْم ومبتكرٌ لروحٍ مطلقة .

اريد ان اكتب شعراً
قد يسوسُ
لكن لا يساسْ
تلك هى القصيدةُ الاساسْ
اريد ان اكتب شعراً
هو لا يقالُ
بل يقولْ
تلك هى القصائد الاصولْ
اريد ان اكتب شعراً
هو لا يذاق بل يشمّ
تلك هى القصيدة الامّ

الشعرُ إذنْ وجودٌ فى ذاته ، بذاته ، لذاته ؛ وجودٌ مسبقٌ على الشروط المألوفة للوجود . إنه الخالقية التى تنفعل بها الأشياء دون أن تنفعل هى بالأشياء . وتشكيل هذه الرؤية الفلسفية يكون بالضرورة تشكيلاً تهيمن عليه قيمة « الزمانية » ؛ فالزمانية جوهر الروح المطلقة . والإيقاعُ هو مظهر هذه القيمة .

ما الزبرجدُ ؟
خضرة الغضب التى تتجسدُ ؟
المعنى الذى ياتى إلى المعنى
الدم السخن الذى نزفته من بين الشفاه
على المهارق ابجدُ ؟
الحرف المجُنَّدُ ؟
صورة الرب التى يعنو لها المتهجُدُ ؟ ... الخ .

وبينما يسعى الشعر إلى أن يتحقق بوصفه إيقاعاً عند حسن طلب ، يَمْثُلُ الشعر عند أمجد ريان بوصفه تميمة سحرية . إنه الوجه الآخر من بداءة الأشياء وطوطميتها . الوجود هنا لايجد شعريته فى توافقات الصوت ، وإنما يجد شعريته فى تعويذة السر . الشاعر ساحر ينثر العالم بطريقته الخاصة ، يختصره فى طلسمه المقدس ، ويمهره باسمه .

زغب الازهار على وجهك يستحم فى الحنين ،
وانا اجيئك من مفازة الحلم ، لكى اروغ
فى مملكة البدن ، احاور الملمس ،
واشعل
الحريق اللغوى فى فؤادى ، ولكن
هيهات ، سماء
بيضاء تجرفنى وسوسن رهيف يغرفنى ،
وتغلبنى آهة الكون .

وامجد ريان مدينٌ للسيريالية بأكثر منجزات تجريبه وهجاً وتألقاً . وهو يحاول على أكثر من وجه أن يفكك روابط العالم ويعيد اقتراحها من جديد .

ولغته لغةٌ شبقية ، همها الأول أن تنتصر لمكنونات اللاوعى ، وتخترق حاجز القَصْدِ ، وتنفذ من المطبوخ إلى النَيِّىء .

كنت احرث الملح
واغمر الاحراش بالحراشيف
احاصر البياض
اعزف البشارة
النرجس وسوسنى
والموسم القدسى

السيرياليُّ يحاول الاختطاف . يكتب مفتوناً بالوميض العابر للبرق . والدهشة انفلاته من مألوف الأشياء إلى لا مألوفها .

ومثلما يصبح جسد الأنثى مركزاً لكونية الأكوان عند أمجد ريان فهو يصبح الشيء ذاته عند جمال القصاص فى (شمس الرخام) ، إلا أن جمال القصاص يطرح كونية الجسد الأنثوى بأسلوبية مختلفة ، تتشكل انطلاقاً من وعى الوقائع وقصديتها ، وتنمو عبر حسٍّ برناسيٍّ باللغة لتفضى إلى رؤية رومانسية حسية تجعل من فعل الجوارح مدخلاً إلى الانفتاح الروحى على الطبيعة والمطلق .

يدغدغنا الخدر القزحى فندلف نحو الحديقة ،
والماء ينساب بين العيون ، يشقشق فى القنوات ، وتبتسمين . الهداهد تلهو على العتبات ، وقمصانفا فوق سطح القصيدة ،
اكشف عنك غطاءك ، يرتجف الكون
فى اللوزتين ، ادور ، وادحو بارضى سماءك
ينحسر الموجُ عن ملستين ، انا اللون فى الشاطئين وانت قيامة جرحى .

شعريةٌ تجهد فى أن تجعل من الكلام حدثاً حسياً يحاكى واقعة الحب فى حساسيتها الأصلية ، وتسرد المشاهد بتفصيلاتها المتتابعة لتمزج الحَكْىَ بتداعى الإيقاع وتصهر كلاً منهما فى الآخر .

وفى مقابل رومانسية الخاص عند جمال القصاص نجد رومانسية العام عند فاروق جويدة . ارتباطٌ بالنموذج الموجود بالفعل فى أذهان الجميع ، وإشباعٌ للتوقعات المعيارية التى ينطوى عليها حسُّ التلقى والاستقبال العام .

وانا غريق بين احزانى
تطاردنى الشوارع للازقة ..
والحفر
فى الوجه اطياف من الماضى
وفى العينين نامت كل اشباح السهر

ولا بأس أن يبلغ التصادى بين الشاعر الحديث والشاعر القديم أقصى مداه فى سمعنا فكأننا نستدعى « ابن زيدون » من زمانه ومكانه ليبثنا بوح العاشق .

جئنا لليلى وقلنا إن فى يدها
سر الحياة فدست سمها فينا
فى حضن ليلى راينا الموت يسكننا
ما اتعس العمر كيف الموت يحيينا

رؤية بسيطة تمس سطح الأشياء . تغنيها ولاتكتنه درامية علاقاتها . وبالرغم من سلاسة الإيقاع وانسياب تيار الحس الرومانسى الناعم فى باطن التعبير ، فإن الشائع والسائد والمألوف على مستويى الصورة والتركيب سماتٌ تُمَثِّلُ ماتشى به البنية الشعرية من تماثلٍ بعيد عن الاختلاف ، وعمومية بعيدة عن التخصيص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمـــد عبـــله

عـــام حـــافل بالأحداث ... التشـــكيلية

● شهدت ساحة الفنون التشكيلية العديد من الأحداث .. اسهمت فيها القاعات الحكومية والخاصة ... زادت قاعة جديدة فى مجمع الفنون بالزمالك ، وزادت إدارته من نشاطها المتميز .. قاعة النيل الكبرى شهدت العديد من النشاطات الجماعية ... ايضا قاعة الاوبرا ، رغم تعثرها قليلاً تمارس نشاطها بجانب قاعة الدبلوماسيين الأجانب بالزمالك .

القاعات الخاصة تسهم هذا الموسم بنشاط ملحوظ فقد افتتحت قاعة (مشربية) وتحاول أن تجد لنفسها خطاً متميزاً ... وقاعة زاد الرمال التى اسهمت هذا الموسم بالكثير من المعارض المهمة والمتميزة وما زالت قاعة (عليدة) تمارس نشاطها .

● معارض معارض معارض اجنبية

ظاهرة تستحق الوقوف عندها فتكرارها سنوياً يدعونا للتساؤل عن ذلك السيل الهائل من المعارض

الأجنبية ، الذى شهدته بشكل خاص أكبر القاعات فى القاهرة : قاعات مجمع الفنون بالزمالك .. وإن كانت تلك المعارض جيدة ومفيدة فإنه يبقى التساؤل : هل تقابل ذلك (كما ينبغى أن يكون عليه التبادل الثقافى) معارض للفن المصرى فى قاعات بنفس الاهمية وبنفس الكم فى عواصم تلك الدول ؟!.

الإجابة سلبية ومحزنة ، وتدعو لإجراء حوار حقيقى يُدعى إليه المسئولون عن هذا النشاط

● رغم كل ذلك .. معرض رسوم هنرى مور

اقيم فى مجمع الفنون بالزمالك معرض متميز لرسوم **هنرى مور** الأخيرة التى نفذت بطريقة الليتوجراف وعبر فيها عن موضوع واحد هو الأم والطفل وقد ضمت بينها آخر ما رسمه هنرى مور . ومن المعارض التى شهدت إقبالاً وإعجاباً معرض النحت والجرافيك الإسبانى المعاصر ، الذى ضم أعمالاً لأشهر فنانى إسبانيا : مجموعة رائعة من الاعمال النحتية عالية المستوى ، أظن أنها أفادت الكثير من طلبة وممارسى الفن ، وكذلك معرض **فرسان الستينيات** فى مصر .

وهى نوعية من المعارض لها اهميتها القصوى من ناحية التأريخ وإلقاء الضوء على فترات مهمة فى الحركة الفنية ... وأيضا فى مجمع الفنون يقدم اثنان من الفنانين الشبان من سويسرا ، هما **بيفر وزجراجن** تجربة مثيرة فى التشكيل والكتابة تحت عنوان تنبؤات تذكرنا بتنبؤات ليوناردو دافنشى وتأخذنا لآفاق مستقبلية وتفتح آذاننا على صرخات الحاضر

●معرض الوزير

وفى مجمع الفنون بالزمالك أقام الوزير الفنان **فاروق حسنى** معرضه الذى اجتذب جمهوراً متنوعاً لم تشهده قاعات العرض من قبل ، قدم فيه بانوراما لأعماله منذ بداياته ... وكأنه يريد أن يقول : رغم مشاغل الوزارة فأنا فى المقام الأول فنان تشكيلى .

● هل هى بداية جديدة .... للنحت المصرى

عرض النحات الشاب **جمال عبد الناصر** فى مجمع الفنون ومن ناحية أخرى أقيم فى اتيلية القاهرة معرض للنحات الشاب **هشام نوار** ، ورغم التباين فى التجربتين ، إلا أنهما تقدمان رؤية جديدة وغير مسبوقة للتعامل مع الشكل والخامة ، قوامها السلاسة والعفوية مع كثير من السخرية مما قد يجعل منها بداية جديدة تخرج النحت المصرى من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حالة الجمود التى يقبع فيها منذ فترة طويلة

● المعرض العام ... وكل عام وانتم بخير

تزاحمت الأعمال . وكان من الصعب المرور بينها ، فما بالك بالرؤية والتأمل . وعرض كل من هب ، ولم يدب فى الحركة الفنية ، وأصبح من العسير التعرف على اتجاهات الفن المعاصر فى مصر .. وهل هناك جديد فيه بالفعل ؟ ضاع كل ذلك فى خضم التسابق على « فلوس المقتنيات » ، وتسامحت لجنة الاختيار من باب « مش عاوزين نزعل حد » مما أثر على قيمة المعرض .. الا يدفعنا ذلك للتوقف لحظة والتساؤل عن الفلسفة الحقيقية وراء إقامة ذلك المعرض الذى يفترض أن يكون مؤشراً للحركة الفنية فى مصر والشبان يفوزون بالجوائز كلها !!

فى بينالى مسقط بسلطنة عمان فاز شباب الفنانين بثلاثة أرباع الجوائز ، وهو ما يدعو للثقة فى الشباب ونتمنى أن يشجع ذلك المركز القومى لأن يمنح تلك الثقة للشباب للاشتراك فى البينياليهات المهمة فى العالم ، التى أصبحت منذ سنوات حكراً على أسماء بعينها ، لا يحصل اصحابها على جوائز ، باستثناء جوائز الجرافيك التى فاز بها كل من : مريم عبد العليم واحمد نوار وحسين الجبالى

● نهاية سريالية .. لحامد ندا

تفقد الحركة التشكيلية أهم اعلامها حامد ندا الذى اثرى الحركة الفنية وترك بصماته الغائرة فى وجدان وذاكرة التاريخ الحديث للفن فى مصر منذ بداياته ... مع الجزار وحتى أعماله الأخيرة ، التى كانت تحفر بأصرار ، وأداء نقدى مرير فى الواقع المصرى .

● كتاب فى الفن ... الجميل

بمجهود مشكور أقامت قاعة زاد الرمال معرضاً لما تبقى من أعمال الفنان الراحل عبد الهادى الجزار ، بعد أن تسربت أعماله خارج مصر ...

ونحن فى غفلة ... صاحب المعرض كتاب قيم ضم العديد من الدراسات عن الفنان الراحل ، تناولت أعماله وحياته .... وخرج فى صورة رائعة وقد أسهم فى نشر هذا الكتاب القسم الثقافى فى السفارة الفرنسية والبنك الأهلى المصرى ، والبنك التجارى الدولى ، وبنك الائتمان الدولى ، والبنك الأهلى سوسيتيه جنرال ، وصدر عن دار المستقبل الغربى .

وكتاب آخر .

بعد أن أخرج ... الراحلان كمال الملاخ . ورشدى إسكندر كتابهما المهم (٥٠ سنة من الفن) ... جاء صبحى الشاروني ليكمل السنوات

الثلاثين الباقية لتصبح (٨٠ سنة من الفن) ولكن هذا الجزء الثانى لم يرق الى مستوى الجزء الأول فى الرصانة والموضوعية .

● متحف تفخر به مصر

مجهود رائع يستحق التقدير ... بعد عمل متواصل راق أنجز المركز القومى للفنون التشكيلية ما وعد به من تجديد وإعادة بناء متحف الفنان

الراحل **محمد ناجى** ، ليأتى على صورة مشرّفة ومثال يُحتذى فى متاحفنا المقبلة . المتحف تحفة معمارية حديثة بتجهيزات عصرية تحية إلى د . احمد نوار وفريق العمل وعفت **ناجى** شقيقة الفنان .

● عيون الحركة الفنية ...

نقّاد الفن التشكيلى

ويتابع الحركة الفنية نخبة من النقاد بأقلامهم وهذا عمل شاق يتصدون له ، يكتبون ويرصدون العديد من الاتجاهات والمدارس . ورغم ضيق المساحات المتاحة فى صحفنا ومجلاتنا وإذاعاتنا المرئية والمسموعة ، مازال الاستاذ **حسين بيكار** بعينه اللماحة ونقده الرقيق الإيجابى فى (الاخبار) والأستاذ **مختار العطار** يمدنا دوماً **بجرعات ثقافية ومعرفية** تصاحب **كتاباته النقدية** فى « **المصور** » والأستاذ **حسن عثمان** فى (الجمهورية) يقوم بدوره المهم فى التعريف باتجاهات الحركة ومشاكلها ..

وكمال **الجويلى** دائب الحركة بين المعارض مؤكداً حبه للفن والكتابة . وفى التليفزيون الأستاذة **مديحة كمال** تقدم بدورها المهم من خلال جولة الفنون ... والأستاذة **سلوان محمود** تتابع الاحداث الفنية وتنقل لنا صورة امينة للساحة التشكيلية .

وهناك آخرون عيونهم على إبداعات الفنانين المصريين .. حقا لقد كان موسماً حافلاً بالاحداث يحتاج رصدها إلى الكثير والكثير من الصفحات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● لم تتسع المساحة لمتابعة معرض الفنان « عادل السيوى » ، الذى افتتح فى ٥ ديسمبر ١٩٩٠ ، وبالنظر إلى اهمية ذلك المعرض ، سنقدم متابعة مستقلة له فى العدد القادم .

« التحرير »

بانـوراما ســورية

فى مطلع عام ١٩٩١ صدر العدد المـزدوج (٣٤ ـ ٣٥) مـن مجلـة (الحياة المسرحية) التى تصدر عن وزارة الثقـافة السـورية . وفى هـذا العـدد تغطيـة لمـهـرجـان دمشق المسرحى الحادى عشر الذى أقيم فى دمشق فى أواخر عام ١٩٨٨ .

وهذا يعنى أن المجلة لم تصدر إلا هذا العدد خلال سنتين .. ولقد حدث تباطؤ مطمئن لهذا العدد فلم يصدر فى نـوفمبر ، مثـلاً ، كما حـدث للعـدد السابق الذى يحمل الأرقام (٣٠ ـ ٣١ ـ ٣٢ ـ ٣٣) والـذى صـدر فى نوفمبر ١٩٨٨ وكان يحمل هو الآخر تغطيـة لفعاليـات مهـرجـان دمشق المسرحى العاشر الذى أقيم فى دمشق عام ١٩٨٦ !!

هذا يعنى أن المجلة ، التى كان من المفترض أن تكـون مجلـة فصليـة لا تصدر إلا كل عـامين مـرة . ومن خـلال مواعيـد هذا الصـدور المتغير يتضح أنه حتى هـذا الصدور كـان يحاول الإيحاء باستمرار الحيـاة من خـلال تلبية المتطلبـات الاعلاميـة ـ وليس الثقافية ـ للمهـرجانـات التى تقـوم هى الأخـرى لأسبـاب غـير ثقافية .

وأقول إن العدد الأخير قد تبـاطأ لأن مهرجان دمشق المسرحى الثانى عشر قد تم تأجيلـه (لأن الظروف ـ والمقصـود بهـا أزمـة الخليـج ـ لن تسمح بأن يكون المهرجان المسرحى عـربياً) كمـا قالت وزيـرة الثقافـة السورية .

لماذا هذا التعثر فى صدور المجلـة الفصلية ؟

السبـب مـرتبط بـالـوضـع الاقتصادى . فأزمة القطع النـادر ـ او العملة الصعبة ـ قد انعكست على إمكانية استيراد الورق . الأمر الذى تسبـب فى اختنـاقـات حقيقيـة فى المنشورات الثقافية لدى كل من وزارة الثقافة واتحـاد الكتاب العرب . ان مجـلات وزارة الثقافـة (المعرفـة ـ الحيـاة المسـرحيـة ـ الحيـاة السينمـائية ـ الحيـاة التشكيليـة ـ اسامة (للأطفال) ، ومجلات اتحاد الكتـاب العـرب (المـوقف الأدبى ـ الآداب الأجنبيـة ـ التـراث) شبـه متوقفة عن الصدور . وبصعوبة بالغة كـان اتحـاد الكتـاب . يتمكن من

إصدار صحيفته الاسبوعية (الأسبوع الأدبى) التى كانت تنال دعماً استثنائياً لكى تصدر .

وهذا يعنى ، طبعا ، ان المؤسستين المذكورتين (الوزارة والاتحاد) قد توقفا ـ توقفاً شبه تام ـ عن إصدار مطبوعاتهما التى كانت تسد فراغاً حقيقياً فى الحياة الثقافية السورية وبشكل خاص مطبوعات وزارة الثقافة .

ولنا ان نتصور حجم انعكاس الأزمة الاقتصادية على الوضع الثقافى حين نعرف أن كاتباً ما يكتب مقالا فى الاسبوع الأدبى وتقرر له مكافأة مئتى ليرة سورية (أربعة دولارات) فى أحسن الأحوال لكنه يظل خمسة أشهر على الأقل لكى يتمكن محاسب الاتحاد من دفعها له .

من الواضح ان هذا الوضع لايمكن وصفه الا بالشّلل .

وثمة ملاحظة أخرى . لقد مرت فترة من السخاء على المؤسسات . وفى أواخر السبعينيات لم تبق مؤسسة ثقافية أو اعلامية إلا ومنحت إمكانية بناء مبنى خاص بها . وقد قامت هذه الأبنية فعلاً باستثناء مبنى المسرح القومى الذى بدأ العمل فيه عام ١٩٧٢ . وفى أواخر عام ١٩٩٠ تم استلام حيز صغير منه لصالح المعهد العالى للفنون المسرحية . أما المسرح ذاته فعل الرغم من مرور تسعة عشر عاماً لم يظهر أكثر من متر واحد من جدرانه فوق سطح الأرض .

باختصار صار لاتحاد الكتاب مبنى خاص به مؤلف من ستة طوابق . احتلت نقابة المعلمين فيه طابقاً لعدة سنوات ثم استلمت مبناها الخاص بها والمؤلف من اثنى عشر طابقاً . وأمام الأزمة الاقتصادية اكتشف الاتحاد انه لا يحتاج إلى هذا المبنى كله فبدأ يؤجر طوابقه (طابق لمطعم وطابق لليونسيف وهكذا ...) واكتفى بطابق واحد تبين أن الاتحاد لا يحتاج إلا له .

إننى أسترسل قليلاً فى هذه المسألة للتدليل على ان الاهتمام بالثقافة فى سورية هو اهتمام شكلى (مؤسسات وأبنية ومهرجانات) أدى إلى اختناق وشلل فى حركة الثقافة الفعلية .

امام الحصار الإقليمى القائم فى (أقاليم) الوطن العربى وامام شلل المؤسسات الثقافية ، وبعد انتهاء الدور الثقافى ببيروت إثر الاجتياح الإسرائيلى عام ١٩٨٢ يجد الأديب السورى نفسه محاصراً بنتاجه فلا يعرف كيف ينشره وهذا ينطبق على الأدباء المعروفين فى الصف الأول ناهيك عن الكتاب والأدباء الشباب ، الذين يبحثون بصعوبة عن فرصة لهم .

وكان من الطبيعى فى وضع كهذا أن تضطر الدولة للسماح لدور النشر الخاصة بالترخيص والعمل (الأمر الذى لم يكن مسموحاً به فى الماضى) . ولقد أدى هذا إلى المزيد من الاختناق لدى المؤسسات الرسمية . فالورق متوفر ولكن فى السوق السوداء . وناشر القطاع الخاص يستطيع أن يؤمن هذا الورق ولكن كيف تسجل الوزارة فى قيودها وسجلاتها ثمن الورق حسب أسعار السوق السوداء ؟

فى دمشق الآن أكثر من ثلاثين دار نشر خاصة ولدى وزارة الاعلام أكثر من ثلاثين طلب لدور نشر أخرى تنتظر الترخيص .

فى وضع كهذا قد تقضى أكثر من عامين دون أن تحس بوجود نشاط ثقافى حقيقى . الصفحات الثقافية فى الصحف اليومية (البعث والثورة وتشرين) لا تستطيع أن تلبى الحاجة والقطاع الخاص لا ينشر الا اذا ضمن مرابحه وبالتالى فهو لا ينشر إلا للكتاب المعروفين أو الكتب التى يضمن تسويقها تسويقاً خاصاً (مثل الكتب الدينية أو الكتب السياسية التى تلبى حاجات اعلامية للدولة فتشترى ـ اى الدولة ـ عدداً كبيراً من النسخ أو تساهم فى تمويل الكتاب) .

أين نلتقى ، والحالة كما

وصفناها ، بالأدب الشاب ؟ لا يمكن أن يتم هذا إلا باللقاء الشخصى .. إما أن ترى كاتباً شاباً يقرأ لك أو آخر ينشُر كتاباً على حسابه ثم يوزعه بيده ـ وعن طريق أصدقائه ـ لمعارفه ومعارفهم . وعلى الرغم من هذه الصورة المؤسية فان من الممكن تلمس ملامح ثقافة شابة وناشطة ومتجددة . ما اصطلح على تسميته (جيل السبعينات والثمانينات) فى الشعر ـ وعلى الرغم من استغراقه فترة لابأس بها فى التجريب والشكلانية ـ استطاع أن يطرح عدداً من التجارب الشعريه المتميزة وما يلفت النظر ان هذا التميز فى شعر الجيل الشاب قد عرف كيف يشق طريقه خارج عاصفة التقليد لأدونيس وأشباهه والحديث عن تفجير اللغة والبنيوية .. صحيح أن معظم الشعراء الشباب يميلون إلى كتابة (قصيدة النثر) إلا أن هذه القصيدة خرجت من تحت أعباء ظلال محمد الماغوط ومقولات أدونيس لتقدم اصواتاً لها خصوصيتها ونكهتها . ولم يعد من الملائم الحديث عن شاعر مثل بندرعبد الحميد مثلاً على انه من الجيل الشاب (سبعينات او ثمانينات) . أنه شاعر فى الساحة . والشباب من هذا النوع أحد الملامح الهامة فى وجه الحركة الشعرية فى سورية وتحتاج إلى أن تسير طويلاً عبر زحام الشباب لكى نلتقى بتجارب متميزة لشعراء أصغر منه بكثير (عمراً) ولهم خصوصيتهم فى نتاج مبعثر . مجموعة صغيرة بعنوان (بيت العائلة) لشاعر شاب اسمه حكم البابا ـ يعمل فى الصحافة ويدرس فى المعهد العالى للفنون المسرحية ـ تحدث رجة حقيقية فى الساحة الشعرية وكذلك مجموعة (رعويات) لشاعر شاب آخر اسمه محمود عبد الكريم وقصائد شاعر مثل صقر عليش فى أكثر من مجموعة .

لقد أحدثت تجارب هؤلاء الشعراء وأمثالهم تحويلاً فى الأضواء . لم يعد الحديث يتناول الشكل والتجريب واللغة فقط بل عاد الحديث ، وبسبب هؤلاء ، عن صدق التجربة وعن هوية القصيدة وبيئتها وحرارتها . والأمر ذاته انعكس على القصة القصيرة عند شبان مثل حسن م . يوسف ، وإبراهيم صموئيل ووليد معمارى والكاتب الساخر خطيب بدلة .

ان شعراء الجيل الأكبر (مثل محمد عمران وعلى الجندى وعلى كنعان وفائز خضور وشوقى بغدادى وغيرهم) ماذالوا يكتبون الشعر ويصدرون المجموعات الشعرية ، لكن تأثيرهم صار محدودا . لأن شعرهم ينشر خارج البلاد أحياناً ولأنهم بعيدون عن منابر الصحافة . لقد كان من الممكن لمحمد عمران ان يكون مؤثراً حين كان فى جريدة الثورة مسؤولاً عن (الملحق الأدبى) ـ أو اخر السبعينات وحين عاد أدونيس من لبنان وتعاون معه فى الملحق ـ وكان شوقى بغدادى ذا تأثير كبير حين كان مشرفاً على صفحتين لأدب الشباب فى الاسبوع الأدبى ـ اما الآن ومحمد عمران رئيساً لتحرير مجلة الموقف الأدبى وقبلها مجلة المعرفة ـ التى ظلت أكثر من عام لا تصدر ـ وشوقى بغدادى مدرس متقاعد يساهم فى بعض الأمسيات الأدبية فتأثيرهما محدود .

وليس لدينا ـ كما هو الحال فى مصر ـ شعراء عاصمة وشعراء أقاليم . فالشاعر فى حمص أو فى حلب متواجد فى العاصمة (دمشق) سواء عن طريق الاتحاد أو المجلات أو الصحف وشعراء العاصمة (القاطنو ن فيها) متواجدون فى المحافظات عن طريق المهرجان والأمسيات الشعرية والندوات الثقافية . وبالتالى فان مصطفى خضر وممدوح سكاف وعبد الكريم الناعم ومحمود على السعيد وسعيد رجو وعصام ترشحانى متواجدون بالمقدار ذاته ودون أن تستطيع التمييز بينهم لمعرفة من منهم الفلسطينى ومن منهم السورى .

دمشق

ممدوح عدوان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحث عن الهوية

السعى فى سبيل تحقيق الهوية ، والبحث عن الـذات ، والدعـوة لبناء الـوعى القـومى ... تلـك هى أهم القضايا التى تشغل قطاعات واسعة من المجتمـع فى دول شمال افـريقيا العربية .

وقد تُرجم هذا الاهتمام الحاد فى مظاهرات صاخبة بالجزائر فى نهايـة العـام الماضى ، خـرجت تطالب بـأن تكون اللغة العربية ـــ باعتبارها أهم المقـومـات القـوميـة ـــ هى اللغـة الرسمية ، ومظاهرات مضادة قام بها سكان الجزائر من البربـر يطالبـون بهذا الحق نفسه للغتهم .

وأحـدث الدراسـات التى طرحت هذه المشكلة تضمنها كتاب « التسوية الغـامضة : اللغـة والأدب والهويـة القومية فى الجزائر والمغـرب » الذى كتبـه عبد الحميـد زبير ، وجـاكلين كـاى ، وقد صـدر فى العـام المـاضى ايضا . ويحاول المؤلفان الاجابة على السؤال الملح : ما هـو قوام الثقـافة الوطنية الاصيلة ولغتها ؟ وتأتى اللغة العربية فى طليعة الإجابات التى اقتنع بها النقاد والأدباء ... فقد كانت اللغة العـربية والإسـلام من اهم وسائـل المقـاومة التى خـاضها الشعبـان : الجزائرى والمغربى ضد الاحتلال .

وفى الجـزائر بشكـل خاص كـان للعـربيـة والإسـلام دائمـا دعـاة متحمسـون ، والشعور الـذى أججه عبد الحميد بن باديس فى الثلاثينات لا يـزال يحكم مواقف العـديـد من المشتغلين بالثقافة ... وبلغ من حدة هـذا الشعور أن أحـد مؤيدى هـذا الرأى وهو الكاتب رشيد بـوجديـرة تحول من الكتابة بالفرنسية التى قدم بهـا معظم أعمـالـه إلى الكتـابـة بالعربية .

ولا يوافق المؤلفان أصحـاب هذا الاتجاه على تشددهم الواضح ، لأن سيـادة اللغة العـربية تعنى ضعف اللغات الأخرى ، وهما يقدمان حججا مضادة وآراء أخرى تـرى أن اللغة الفرنسية هى الحل الأمثل للتشرذم اللـغـوى فى المغـرب ، وفى مجـال التواصل الثقـافى يرى أحـد الأدباء المغاربة أن الفرنسية أنسب بالنسبة للأديب لأنها تتيح له جمهوراً أوسع

وبين هذين الموقفين المتناقضين يدور الجدل ، ويشترك فى النقاش من خلال هذا الكتاب مفكـرون يرفضـون كلا الموقفين السابقين ، ومن هؤلاء عبـد الله مازونى ، الذى يرى أن الازدواجية اللغوية هى قدر الجزائـر والمغرب ، وأن استخدام الفرنسية ضرورة ملحة لاستحـالة إحيـاء اللغـة والثقـافـة العربية بين عشية وضحاها ، كـذلك يـرى إدريس شـرايبـى أن الأدب المغربى المكتوب بالفرنسية جسر يصل بين الثقافتين العربيـة والفرنسيـة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويؤمن الكاتبان الجزائريان نبيل فارس ومراد بوربون بأن شخصية شمال افريقيا تتمثل فى الثقافات التى ترسخت قبل اشتداد بأس اللغات والأديان الوافدة .

إن المؤلفين لا يوافقان على أى من هذه الآراء ، انطلاقاً من سبب قد يبدو غريباً هو : أن اللغة ليست عنصراً من عناصر القومية ، ولذا لا يجوز إضفاء القداسة على إحدى اللغات وإهمال الأخريات ، واللغة العربية الفصحى بالتحديد لا تزال محدودة الانتشار ، رغم أن برامج التعريب وضعت موضع التنفيذ منذ الاستقلال . وفى نفس الوقت لا يتحمس المؤلفان للغة الفرنسية باعتبارها لغة أساسية ، لأن المتمكنين منها كتابة وقراءة قلة قليلة ، ويستشهد المؤلفان بأعمال الطاهر بن جلون ، ومولود فرعون وغيرهما باعتبارهما أعمالاً لا تلقى ترحيباً كبيراً من الجمهور الفرنسى نظراً لموضوعاتها المكررة .

من الآراء المهمة الأخرى فى هذا الكتاب تحليل الكاتب عبد اللطيف اللعبى للمسألة اللغوية ، فهو يرى أن الاتهام بالعجز يجب أن يوجه للأدباء وليس للغة العربية ، لأن الأدباء لم يحسنوا توظيفها ، وفى حين يتفق عبد الكريم الخطيبى مع هذا الرأى ، يرفض هو واللعبى هيمنة اللغة العربية ، ويسلّمان بأهمية اللغة الفرنسية كأداة هامة للنقد الذاتى فى سبيل الكشف عن الهوية المغربية الأصيلة .

كذلك استفاد الأديب المغربى عبد الحق سرحان من التراث الشفهى ، دون أن يقع فى فخ الفولكلورية ، فقد استخدم الأدوات والموضوعات النموذجية فى الأدب الفلولكلورى ، ولكن بهدف تقويضها .

وعن هذه النقطة الشفوية يدافع المؤلفان دفاعاً متواصلاً ضد غزو اللغات المكتوبة ؛ لأن الكتابة تمارس سلطتها على الكلمات وتقيدها ، لكن اللغات الشفوية والكتابية ليست على طرفى نقيض ولا يمكن تجميد أى منهما على كل حال .

والصلة بين اللغة والثقافة تحمل دوماً طابع المحيط الذى تعيش فيه ، وهى كما يقول ستالين مادة متاحة لأى كان كالماء والهواء ، ولكن المؤلفين ينسيان حقيقة أن اللغة تتغير جذرياً عندما ترحل عن عالمها الأصلى لتجسد ثقافة ونمط حياة جديدتين . اللغة إذن نشاط اجتماعى يحمل علامات الطبقة والجنس وطريقة الحياة والثقافة ، وتغير هذه العناصر يتبعه بالضرورة تحول جذرى فى اللغة التى لا توجد فى الفراغ .

ويرفض المؤلفان تبعاً لهذا الفهم للغة ، الابتكارات والمدارس الفنية الحديثة ، وعلى الرغم من أن بعض الأدباء يؤيدون الحرية اللغوية ، إلا أن المؤلفين يأخذان عليهم الانسياق وراء السوريالية الفرنسية ، مع أن الحداثة والسوريالية ليستا ملكا للفرنسيين ، ويمكن أن تكون الحداثة تقدمية سياسياً وفنياً ، لأنها تسعى إلى تقويض طرق التفكير البالية . ويبدو أن رفضهما للحداثة يعود إلى اعتقادهما بأنها تمنع الأديب من معالجة قضايا مجتمعه وتفصله عن جمهوره .

وأخيراً فالكتاب رغم هذا التعارض والآراء الحادة ، جهد جاد ومحاولة بالغة الأهمية ، وهو يعكس الجدل الذى يدور الآن حول اللغة فى مجتمع المغرب العربى .

● ●

ARCHIVE

مع أوكتافيوباز يوم تتويجه *

كنت فى استوكهولم فى ديسمبر الماضى ضيفا على مهرجانات نوبل ، بدعوة من نجمها هذا العام أوكتافيوباز . ذهبت إليها ومعى نسختى النفيسة من الطبعة الأولى لأشهر مجموعة شعرية لأوكتافيوباز « الحرية فى الكلمة » التى صدرت فى مكسيكو عام ١٩٤٩ وأصبحت الآن مترجمة إلى معظم لغات العالم ، وكان أوكتافيوباز قد كتب لى عليها فى ٢٩ نوفمبر ١٩٥١ وهو يغادر باريس حيث تعارفنا انه « يأمل فى أن يلقانى فى دلهى ، وفى مكسيكو ، واستوكهولم » وماهو الأمل قد تحقق بعد أربعين عاما . أليس هو الشاعر الذى صاغ الحكمة الانسانية الوحيدة التى نستطيع أن نلتزم بها دون أن نخون انفسنا : لتكن جديرا بما تحلم به ؟

لقد تحاورت طيلة حياتى مع عمله ، وإنى لاعد لقائى به وأنا شاب صغير فى الثامنة عشرة من عمرى تحيط بى أطلال الحرب العالمية الثانية ، فرصة من أعظم الفرص التى عرفتها فى حياتى .

آنذاك ، تعلمت الاسبانية لكى أقراه وأساعد غيرى . غيرى على قراءته : هكذا كنت أول من ترجم قصائده النثرية « النسر أو الشمس » ، وهى الذروة التى بلغتها مرحلة السوريالية . لقد ولدت هذه القصائد بالاسبانية والفرنسية فى سباق وتفاعل بين الأصل والترجمة ، كما أشار إلى ذلك أوكتافيوباز فى الطبعة التى صدرت من أعماله الكاملة .

ومن الصعب على أكثر من أى إنسان آخر أن أتحدث عن أعمال باز التى تغطى ، بالاضافة إلى الشعر وهو ميدانه الرئيسى ، الميادين الرحبة للمقالة الأدبية ، والفنية ، والفلسفية ؛ غير أنى فى الندوة التى عقدتها فى ديسمبر بالمعهد الفرنسى فى استوكهولم،حيث تحدثت عن « أوكتافيوباز وفرنسا » فهو يعتبر فرنسا بلده الثانى بعد المكسيك ، وزوجته مارى جوزيه الفرنسية هى الوجه المحورى فى شعره — فى هذه الندوة استخدمت صيغة « الفكر الشعرى » ، إذ أعتقد أن باز هو الذى يمثل بوضوح ساطع فى عصرنا ، صارت إليه الكنوز الباقية التى أورثنا إياها جوته ، وفيكتور هيجو ، وبليك ، وبودلير ، وما لارميه ، وما تشارو ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* رسالة خاصة كتبها لنا الشاعر الفرنسى جان كلارنس لامبير ، وهو شاعر معاصر ينتمى للجيل الثالث من السوريالين . وكان أول من ترجم شعر أوكتافيوباز إلى الفرنسية ، بالاضافة إلى ترجماته من الشعر السويدى . وقد دعى جان كلارنس لامبير لحضور الحفلة التى تسلم فيها أوكتافيوباز جائزة نوبل من ملك السويد . وكتب هذه الرسالة « لإبداع » بطلب من رئيس التحرير .

واندريه بروتون : تصور للعالم نستطيع أن نسميه « الشعرى » يتعارض مع الحدود العقلانية ويمجد الضمير الحر فى كل أبعاده الروحية. ليس هناك من هو أكثر انغماسا فى عصره من باز . فى المكسيك كان هو الذى خلق الجدل الساخن حول الشخصية المكسيكة الحديثة ؛ وفى اسبانيا كان واحدا من المثقفين الذين حاربوا فرانكو حتى النهاية ؛ وفى فرنسا شارك فى الحركة السوريالية ؛ وفى الهند استعاد كل ما بقى خصبا فى الهندوكية والبوذية ؛ وخلال الحرب الباردة حدد ما كان ينبغى أن تتبادله الماركسية والليبرالية حتى لا يتعرض العالم للدمار . كل هذا الذى غذى تحليلاته الثقافية والسياسية تحقق له دون قصد منظم،وانما خلال اهتمامه بشىء واحد هو الحقيقة الموضوعية ، فى الحدود التى يمكننا فيها أن نميزها . ليس هناك نظام سياسى ، أو مدرسة فكرية يمكن لأيهما ادعاء أن أعمال باز تنتمى إليه ، ولهذا كان على هذه الأعمال أن تتعرض للنقد العنيف من اليسار واليمين معا : فى عام ١٩٨٤ قام انصار كاسترو من الطلاب المكسيكيين باحراق كتبه فى الميدان العام ! بينما كان هناك من يعترضون عليه فى اوساط اخرى ، ويعتبرونه ثوريا خطيرا ، لأنه لم يكف أبدا عن إدانة استغلال البلاد الغنية للبلاد الفقيرة ــ هذه الحرية فى التحليل وفى التمييز الأخلاقى ، هذا الشىء الذى لم يستخدم عبر الأزمات الكبرى التى عرفها القرن العشرون هو ما سميته « الفكر الشعرى »، الذى يحتضن الانسان فى كليته ، الجسد والروح ، الرؤية والتاريخ .

اتذكر أن أوكتافيوباز الذى أثر فى نفسى بعمق منذ كنت شابا صغيرا قال لى ذات يوم:« أن عمل الشاعر هو أن يبحث ، دائما وأبدا ، بلا توقف عن الشىء الذى يجعل لوجودنا على الأرض معنى » ، وبعد ذلك بزمن طويل كتب يقول انه كان يعرف نفسه كانسان « لا من خلال الجواب الذى كان بالامكان الرد به عن هذا التساؤل بل من خلال التساؤل نفسه » وأضاف قائلا : « ليس هناك معنى ، بل هناك بحث عن معنى » .

ولقد كان هذا الموضوع الخطاب الذى ألقاه فى استوكهولم ، تحت عنوان « البحث عن الحاضر » الذى أكتفى هنا بتقديم خاتمته :

« التفكير فى الحاضر لا يعنى التخلى عن المستقبل ، ولا نسيان الماضى ، فالحاضر هو المكان الذى تتلاقى فيه الأزمنة الثلاثة ، كما انه لا يعنى الاستسلام للمتعة السهلة . إن شجرة المتعة لا تنمو فى الماضى ولا فى المستقبل ، بل فى اليوم الذى نعيش فيه . الموت أيضا هو فاكهة الحاضر . ونحن لا نستطيع صده ، فهو شطر من الحياة . والحياة الحقة تقتضى أن نموت بحق . ومن واجبنا أن نتعلم التحديق فى وجه الموت .

وسواء كان الوجه الذى يصادفنا هو الوجه المضىء أو المظلم ، فالحاضر هو الفلك الدائر الذى يتحد فيه النصفان ، العمل والتأمل . وكما كانت لنا فلسفات للماضى والآتى ، للأبدية وللعدم ، فسوف تكون لنا غدا فلسفة للحاضر ، وتستطيع التجربة الشعرية أن تكون دعامة من دعائم هذه الفلسفة . ما الذى نعرفه عن الحاضر ؟ لا شىء أو شيئا لايحسب لكن الشعراء يعرفون على الأقل أن الحاضر هو ينبوع الحضور ، الحضور المتعدد » .

أوكتافيوباز هو شاعر الحضور ، الحضور المتعدد . أوكتافيوباز هو شاعر الحاضر المستعاد .

باريس

جان كلارنس لامبير

آليات الدمار والمنطق المغلوط في بنية الحلم الامريكى

تكشف مسرحية (إيتا جينكنز) Etta Jenks التى يقدمها مسرح « الرويال كورت » حاليا للكاتبة الأمريكية الشابة مارلين مير Mar-lane Meyer عن مدى تغلغل منطق الحلم الأمريكى المغلوط فى حياة الإنسان العادى وتدميره للكثير من القيم الإنسانية البسيطة التى لا تستقيم الحياة بدونها . كما تكشف لنا عن أن المسرحيات التى تحاول أن تبلور ملامح منظور المرأة المسرحى للواقع الأمريكى المعاصر قد قطعت خطوات فساح فى طريق النضج والتطور ، وبارحت ساحة الموضوعات النسائية المألوفة ، واخذت تنحو إلى التعامل مع المرأة فى حقيقتها المعقدة بعيداً عن الرؤى الواقع فى محاولتها للدفاع عما تعانى المرأة منه . كما تكشف أيضا عن أن « مركز المسرح فى لوس انجلوس » والذى بدأ تجاربه فى الثمانينات قد استطاع إنضاج الكثير من المواهب المسرحية الشابة التى خرجت من معمله وطرحها باقتدار وتمكن فى الساحة المسرحية ، لا الأمريكية وحدها ، وإنما الدولية أيضا ، حيث استطاعت إحدى كاتباته الشابات أن تصل بإنتاجها المسرحى إلى مسرح « الرويال كورت » الإنجليزى بتاريخه العريق فى الكشف عن المواهب المسرحية الجادة والجديدة .

ومارلين مير كاتبة جديدة بحق ، تحمل الكثير من ملامح جيل الثمانينات فى المسرح الأمريكى من حيث اهتمامه بالبنية المسرحية ذات الايقاع السريع واللجوء إلى المزج المستمرين العناصر الاجتماعية والعناصر الجمالية لخلق مسرح قادر على سبر أعماق واقع الثمانينات بتعقيداته الشديدة ، وقضاياه الحرجة والملتهبة . هذا الجيل الذى يحاول الاستفادة من لغة إدوارد ألبى النافذة وغرابة موضوعات سام شيبارد وصراحة دافيد ماميت الجارحة فى تعرية الأعماق السفلى

للمجتمع الأمريكى ، والاقتراب بالمسرح الأمريكى المعاصر من شاعرية أسلافه العظام من يوجين أونيل حتى تينيسى وليامز ، والعودة به فى آن إلى مسرح الشريحة الاجتماعية المتقدة بالحيوية المشعة بالدلالات الفكرية والحضارية والنفسية المتعددة . بل إن مارلين مير قد استطاعت أن تجذب الانتباه إلى عملها المسرحى المتميز بين كاتبات جيلها بفوزها بالعديد من الجوائز المسرحية على مسرحياتها القليلة التى قدمتها حتى الآن وهى (إيتا جينكنز) ١٩٨٧ و (ملك السمك) ١٩٨٨ ، و (جغرافيا الحظ) ١٩٨٩ والتى فازت كل منها بواحدة من الجوائز المسرحية المرموقة . بل إن مسرحياتها تلك توشك أن تكون لها عالما خاصا متكاملا له مذاقه الفريد ومنهجه المتميز فى استخدام الحلم / الوهم مدخلا إلى الأعماق البشرية والاجتماعية على السواء .

فالحلم فى عالمها ليس مجرد حلم فردى ينتمى إلى أطياف الخيال الرومانسى ، ولكنه حلم جمعى يقترب من تخوم الأيديولوجيا المتمثلة فى بنية الواقع الاجتماعى والتى تتبدى فى صيغة حلم له القدرة على تحريك الواقع والتفاعل معه . لأنها تستخدم الحلم لا باعتباره رؤية مبتوتة الصلة بالواقع ، أو نوعا من شطحات الخيال ، وإنما باعتباره التقطير المحسوس لأيديولوجيا الواقع الحضارى فى استبطان الفرد لها ، واستجابته لآلياتها المراوغة والمعقدة . وهو فى مسرح مارلين مير اداة أيديولوجية مقلوبة تمتزج عناصر الأمل فيها بقدرتها على الدفع والحركة ، بعناصر الوهم التى تعمى الشخصيات عن إدراك عواقب أفعالها ، أو تبرر لها تلك العواقب بمنطق لا يقل عن الحلم زيفا ومراوغة . فالحلم هو الأداة التى تكشف الوهم وتصوغ لنا ملامحه أو تغوينا بالوقوع فى شراكه فى الوقت نفسه . وهذا هو الحال فى مسرحيتها (إيتا جينكنز) التى يلعب فيها الحلم دورا متعدد الأبعاد يستوعب التنويعات النفسية والموقفية الممتدة من الذاتى حتى الجمعى بكل ما بينهما من ظلال واطياف . إذ تبدأ المسرحية التى تلجأ إلى البنية الدائرية لتجسيد دلالاتها الرمزية بوصول بطلتها إيتا إلى مدينة لوس انجلوس وهى التجسيد الصارخ لكل ما تمثله أمريكا من تناقضات . تصل هذه الشابة البريئة المترعة بالحيوية والحلم بحياة مشرقة ناجحة إلى محطة القطارات فى المدينة فتنخرط منذ لحظة وصولها فى تجربة تحقيق حلمها الأمريكى ، وتنتهى المسرحية بتوجهها إلى نفس محطة القطارات وارتحالها عنها وقد مسختها تجربتها فى تلك المدينة الامريكية الرمز ، وأحالتها الى حيوان جارح مهيض ، فقد مع تخثر الحلم الأمريكى الزائف ، لا مجرد الأمل فى حياة أفضل ، ولكن كل أمل فى حياة إنسانية سليمة . فما الذى حدث بين الوصول والرحيل ليمسخ الشخصية الإنسانية بهذه الطريقة القاسية ؟

إذا اردنا تلخيص ما حدث فى كلمات قليلة ، قلنا إنها التجربة الأمريكية نفسها التى لا تؤدى لغير المسخ والدمار ، لأن المسرحية تنطوى فى بنيتها الرمزية على تلخيص للتجربة الأمريكية ذاتها ، وما وصول البطلة ، وهى نموذج لملايين غيرها ، إلى تلك المدينة الأمريكية إلا تعبيرا عن الوصول إلى أمريكا نفسها بقوة الحلم والصورة الزائفة التى صنعتها الدعاية عن المشروع الأمريكى القادر على تحقيق النجاح والرخاء للجميع . لكن البنية الواقعية للمسرحية تقدم لنا شريحة من الحياة الأمريكية ذاتها فى محاولتها لدراسة اثر الحلم الأمريكى المدمر على الشخصيات الأمريكية وعلى تكريس الزيف فى الواقع الأمريكى نفسه . وهى شريحة تحرص الكاتبة منذ اللحظة الأولى على أن نتلقاها دراميا بعقل مفتوح يدخل الترميز إلى قلب عملية التلقى ويستنطق الجزئيات الواقعية

بـالعديـد من الدلالات . فـالكـاتبـة تحرص فى مقدمة مسرحيتها القصيرة التى تحدد فيها فى سطور ستة المشهد والمدخل ومنظور التعامـل مع النص على إبراز الطبيعة الإيحائية للموقف الـدرامى برغم مشـابهتـه للـواقـع واستخدامه لتقنيـة شريحـة الحياة وتعاقب المشاهد السريع لخلق إيحاء بالمناخ الواقعى . ومن هنا فإنها تؤكد فى هـذا التقديم عـلى أن شخصيات المسرحية جميعا باستثناء إيتا وبيرت وشيـرمـان تتسـم بـاستحـواذ الخصائص الحيوانية عليها وبالغرابة المنفرة . كما ينبغى أن يوحى المشهد بالعزلة والحصار الذى يمكننا العثور عليه فى أحد أحواض عرض السمك الفارغة فى حديقة بحرية مهجورة . وهذا بالفعل ما استخـدمه العـرض حيث دارت الأحـداث فى قاع حمـام سباحة مهجور طليت جدرانه بألوان منفرة يتصارع فيها الأحمر الفاقع مع قذارة الرمادى الداكن . وبـدا وكأن أسمـاك القرش الشـرهة تسبـح فى فضائه أو تلقى بظلالها المخوفة عليه ، لتخلق مناخا لا نستغرب فيه أن يكون بكـل الشخصيات نـوع من المس أو التشـويه . ففى هـذا العالم التحتى الـذى يشكل الـوجه الخفى لسـواد الواقع الخارجى ، وقد تجسد فى أن الجانب الخارجى للأبواب كلها مطلى بـاللون الأسـود ، ندرك من الـوهلة الأولى ألا نجـاء من قفـر قـوانينـه الغاشمة .

إلى هـذا الفضـاء الغـريب يلقى القطار ببطلتنا « إيتا » فتاة جميلة فى العشرين من العمر جاءت إلى مدينة النجـوم سـاعيـة وراء حلـم / وهم الشهرة ، مسلحة ببراءتها وبغريزتها الإنسانية التى تحميها من الوقوع فى براثن أول أسماك القرش الشرهـة وهى تتلقاها فى المحطة واعدة إياها بتيسـير الحصول عـلى مسكن وعمل ورفيق . تلـك الغريـزة ، أو الحدس الإنسانى الصادق ، هو الذى يدفعها إلى رفض عروض كلايد والذهاب مع الحمال بيرت الذى ييسر لها إيجـار غرفة صغيـرة عند أخيـه الضريـر شيرمان . وتتخلق علاقة حب إنسانية بسيطة بين بيرت وإيتا ، لكن إيتا التى استحوذ عليها حلم / وهم الشهرة فى هـوليود لا تستجيب لتلـك العـلاقـة الإنسانية البسيطـة وتسعى لتحقيق حلمهـا فى الـوصـول إلى الشـاشـة الفضيـة ، برغم تحـذيـرات بيـرت المتكررة ، ووعده إياها بـالبديـل أى الـزواج والإنجـاب وخلـق أسـرة بسيطة ، وهو ما ترفضه بالطبع بعد أن وضعت آليـات الواقـع الأمريكى الأسرة والعلاقات الإنسانية فى أسفل سلم الأولـويات والقيم الاجتمـاعية الذى يحتل المال والشهرة قمته . ومن خـلال رفض الجـانـب الإنسـانى والسعى لتحقيق المـادى مهما كـان الثمن تبدأ تفاصيل عملية السقوط فى نسـج شبكتهـا العنكبـوتيـة حـول البطلة . وتسعى البطلة كالسائـرين نياما بنفسها نحو تلك الشبكة برغم التحذيرات المستمرة من مغبة السير فى طـريـق هـذا الحلـم الـزائـف المغشوش .

ولا تحكى لنـا المسـرحيـة كيف نجحت بطلتها فى الوصول إلى الشاشة الفضية ، فمن تصلن إليها قليـلات بالنسبة لـلآلاف المؤلفة من اللـواتى يهدرن الجسد والروح فى طريق الوهم الخـادع . ولكنها تختـار أن تكـون بطلتها ممثلة لضحايا الحلم / الوهم وأداة لاختبار تنويعات الجانب المظلم من تلـك الصورة البـراقة الكـاذبـة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لهوليود ، حتى نعرف الثمن الفادح الذى تدفعه الحياة الإنسانية لغواية هذا الألق المدمر . وتبدأ عملية المسخ بتغيير الاسم نفسه ، والذى يصبح هنا نوعا من الزراية بتاريخ الشخصية القديم ، والتخلى مع الاسم القديم المهجور عن كل ما آمنت به من قيم وفضائل أخلاقية تعد « بالية » فى نظر هذا الواقع الجديد ، تمهيدا لعملية المسخ الرهيبة التى ستتعرض لها الشخصية ككل . فقد بدأت البطلة فى التخلى عن اسمها فى عملية البحث عن فرصة للتمثيل فى السينما ، ولما لا تجد الفرصة تعرض نفسها على أحد المسارح الذى يعطيها دورا مجانيا لا تستطيع قبوله لأنها فى حاجة ماسة للمال من أجل أن تعيش . ولما كانت قد رفضت الحياة البسيطة التى قدمها لها بيرت ، فقد وقعت فريسة سهلة فى شراك التشوه والسقوط ، وهى نفسها شراك الكسب السريع . وتسعى إلى الاقتراب من دائرة صناع الأفلام الفاضحة برغم تحذيرات بيرت لها ، والذى يعرف من تجربته الخاصة مع هذا النوع من العمل ما ينطوى عليه من شر ، من أن هذا هو أسرع السبل إلى الانحراف عن الهدف والسقوط .

وتبدأ أولى خطوات السقوط بتحريف الهدف ، فإذا كان هدف « إيتا » هو الوصول إلى الشاشة الفضية ، فلابد أن يستخدم هذا الهدف نفسه وقد تم تحريفه أو إرجاؤه نسبيا ، أو تجزئته إلى خطوات كلما سارت الشخصية خطوة فى طريقها ساخت أقدامها فى رمال الوهم الناعمة . فقد بدأ الانحدار من خلال وهم البحث عمن يساعدها فى عمل شريط فيديو صغير لنفسها تعرضه على المنتجين ووكلاء الممثلين ، لكنها سرعان ما تصطدم بقانون السوق الذى لا يعرف منطق مساعدة الآخر ، أو تمكينه من الحصول على فرصة فى الحياة . إذا كانت تريد شيئا فلابد أن تدفع الثمن ، فهذا هو القانون الأساسى فى هذا المجتمع الذى تتعرف عليه وهى تتلقى درسها الأول فى السقوط من « بن » منتج الأفلام الفاضحة . وتبدأ عمليات التشوية باستدراج « إيتا » للعمل فى الأفلام الشبقية المعروفة باسم الأفلام الزرقاء ، بدعوى أن الكثيرات من النجوم بدأن بها . ثم فى الأفلام الجنسية الفاضحة التى يتجرد فيها الجنس من جوانبه الإنسانية ليصبح نوعا من الممارسات الغريزية الفجة ، حتى أصبحت واحدة من نجمات تلك الصناعة المعروفات ، بالصورة التى أجهزت على كل أمل لها فى العمل فى الأفلام العادية أو « المحترمة » . تفعل هذا بالرغم من تحذيرات شيرمان ، شقيق بيرت الضرير . لها من أن التركيز على الأعضاء الجنسية فى تلك الأفلام يخلق فى العاملين فيها عقلية حسية أو جسدية ، وهذا ما ينحو بالعقل صوب الموت ، لأن الجسد فى حالة دائمة من التحلل ، والتركيز العضوى عليه وحده سرعان ما يدفع إلى الفم بطعم الرماد ، طعم الموت .

وتدفع المسرحية ببطلتها فى هذا الطريق فى محاولة للكشف عن حقيقة الشخصية من ناحية وتعرية آليات الواقع والحلم معا من ناحية أخرى . فالبطلة تبرر سقوطها لنفسها بأنه من أجل تحقيق حلمها بالخلاص من رتابة الحياة اليومية الفظة التى تنتظرها لو فشلت فى أن تصبح نجمة مشهورة . ولا تعى أن مضيها فى هذا الطريق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المغلـوط لتحقيق الحلم هـو أسـرع الطـرق للإجهـاز عـلى احتمـالاتـه . وعنـدما يصـارحها سبنسر شـريـك « بن » فى إنتاج الأفلام الفـاضحة ، بأن ما فعلته حال كليـة دون تحقيق حلمهـا ، وبأن الأحـلام مثل أفـلام السينما الأمريكية الرخيصة وظيفتها الأساسية هى أن تحول بينك وبـين رؤية فظاظة الحياة وقذارتها ، وما أن تدركى ذلك حتى تتحررى من الوهم الذى يستبد بالكثيرين ، ويوشك أن يودى بهم ، تصف أثر هذه المصارحة بأنه مثل سحب الهيكل العظمى من جسدها . لكن هـذا الهيكل العظمى الذى يعد عماد الجسد الإنسانى لأنه يرمز هنـا إلى قوة الحلم الـدافعة فى الحفاظ على الإنسان كان قد انسحب منهـا منـذ زمن غـير بعيـد دون أن تـدرى . فهى نفسها نتيجـة طبيعية لانسحـاب هـذا الهيكـل الرمـزى المتجسـد فى القيـم الإنسـانيـة والأخلاقية . لأن أباها هو نفسه أبو أمها . أى أنها نتيجة أبشع أشكـال الـزنا بـالمحرمـات ، وهـو زنـا الأب بابنته . بل إننا نعرف أن أباها ، الذى هـو جدهـا فى الوقت نفسـه ، حاول الاعتـداء عليهـا فـأخـذتهـا أمهـا وانفصلـت عنـه . وحينمـا جـاء لزيارتهما بعد فترة ، وهما يشاهدان على شاشة التليفزيون « هذا الـرجل وهـو يمشى على القمـر » ، أى رجـل الفضـاء الأمـريكى أرمسترونـج ، فللمسرحية ذاكـرتها الـداخلية التى لا تقوم بموضعة الأحداث فى إطارها التـاريخى فحسب ، ولكنها تستغـل الحـدث التـاريخى كـذلـك لتعميق المفارقة بين التفوق التقنى والانهيار الأخـلاقى والـروحى فى الحضـارة الأمريكية ، رفضت الأم أن تتبـادل كلمـة واحدة معـه حتى تـرك البيت وانصرف إلى غير رجعة .

وهكذا يغلق فى وجهها باب الحلم / الوهم القديم ، وينسحب من جسدها الهيكل العظمى أو العماد الأخلاقى والقيمى للحياة الإنسانية السويـة ، فتلقى بكل ثقلها فى التيار حتى تصل بـالتشوه إلى مـداه . لأنها سـرعان ما تكتشف أن قانون السوق فى هذا الـواقع الجـديد الـذى اشتبكت به لا يقـوم عـلى مجـرد المقـايضـات البسيطة كما كان الحال فى الماضى ، ولكن على الشره الدائم للمزيد وتعهير كل قيمة إنسانية من خلال تحويلهـا إلى قيمة تبادليـة والتدنى بمنفعتهـا الحدية إلى أقصى حد . إن الدعارة هى قانون هـذا السوق ، كمـا أن القيمة التبادلية للسلـع ترتفـع كلما ازدات قيمتها العهرية ، ومن هنا يفوق دخل المومس أى امرأة محترمة فى عـالم أصبح فيه المال هو رب القيم . وحينما تعترض يقول لها « سبنسر » شريك « بن » الذى سيصبح شريكها بعـد تخليه عنه إن هذا هو السوق ولا يحق لـك الغضب من قوانينـه فكما يمكن الاستفـادة منه ، علينـا تقبل الثمن الـذى يستأديـه . وفى تقبلهـا للثمن الـذى يستأديـه ، أو بـالأحـرى فى محاولتها للهرب من دفع هـذا الثمن الفـادح تمارس الكثـير من الأعمـال الرخيصة بعد أن استدرجها « بن » للعمل معه فى المكسيك ثم تركهـا له والعودة للوس انجلوس . حيث تقدم لنا رحلتها على خريطة القفر الروحى والأخـلاقى فى هـذا العـالم التحتى الغـريب مختلف تنـويعـات تجـارة الجنس الشـاذة فى هـذه الحضـارة الغربية من مشارب العرى ومراقصه حتى صناع الأفلام الفاضحة فيه ، وحتى ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح « صائدة للمواهب » توقع بالفتيـات الغـريرات فى بـراثن تجـارة الجنس الرخيصة . لكن أهم مـا تقدمـه تلك الـرحلة بـالإضافـة إلى تجسيدهـا لجغرافيا الخواء الروحى والأخلاقى فى هذه الحضارة هو منطق تبريـرها لهـذا الانحدار الأخـلاقى والروحى بلغـة السوق المقبـولة ، وبشعـارات الاستقـلال الفردى الـذى تغيب من أفقه كل صور الوجود الاجتماعى وكل مسئولياتـه أو روادعه الأخـلاقية أو القيميـة . فـالمسـرحيـة تـربط بـين الرأسمالية كفلسفة للمجتمع والوجود وبين إفرازها الحتمى لتجارة الجنس والعنف والدعارة .

وإذا كان المضى فى هذا الطريق إلى نهايته قد أدى ب « بن » إلى الانتقال إلى المكسيك حتى يستطيع عمل افلام يصل فيها الفعل الجنسى إلى ذروته ، وهى الموت باعتباره الوجه الآخر للشهوة الجسدية فى سعيها الحثيث لتدمير موضوعها أى الجسد نفسه ، والموت هنا هو موت فعلى لا تمثيلى لأن المشاهد يستطيع ، كما يقول لنا « بن » ، التمييز بين الموت الحقيقى و المصطنع ، فإن نفس الرحلة سرعان ما وصلت ب « إيتا » إلى النهاية نفسها ، وإن كانت قد استأجرت من يقتل لها « بن » بدافع الانتقام لصديقتها التى قتلها فى أحد افلامه . وإذا كان شريكها سبنسر قد اعترض على مضى شريكه السابق « بن » فى الشوط حتى نهايته ، فقد اعترض كذلك على مضيها هى فى نفس الطريق . وإن اكتسب اعتراضه بعدا تثير المسرحية من خلاله قضية المرأة التى ما أن تشرع لتحقيق مساواتها بالرجل ، فى أن تكون مساوية له فى الشر فى هذه الحالة ، حتى يرى الرجل أن محاولة المرأة للانتقام هى فاتحة الفوضى والمخاطر الاجتماعية التى لا نعرف لها علاجا . ومن هنا تكشف المسرحية ، على « الماشى » ، جانبا آخر من جوانب لا إنسانية هذا الواقع الاجتماعى الذى لا يرى فى تحرر المرأة ومساواتها بالرجل إلا نوعا من فتح بوابات الجحيم . كما تكرر فى هذا المجال أيضا بعض كليشيهات الأدب النسائى عن خوف الرجال من تحقيق المرأة لنفسها وعرقلتهم له . وعن ضرورة أن يتضامن النساء مع بعضهن للانتقام من اضطهاد الرجل لهن ، ومن هنا نجد أن التى تدلها على من تستأجره لقتل « بن » هى زوجته نفسها التى تعد واحدة من ضحاياه العديدات .

ومع أن هذا العنصر النسائى من العناصر التى أبرزتها المسرحية ، فإن منطقها فى ذلك كان من أضعف جوانبها ، لأنه أقرب إلى منطق حركة التمرد النسائى التى لا تكتشف أن قلب علاقة الاضطهاد بتحويل المقهور إلى قاهر لا يخلص العلاقة مما فيها من ظلم ، وإنما يقدم صورة مقلوبة لها تحتفظ بجوهر الظلم وإن غيرت من تركيبته . لكن هذا الجانب كان أحد موضوعات المسرحية الثانوية التى لا مفر من لمسها لكاتبة أمريكية تكتب فى أواخر الثمانينات ولا تستطيع الإفلات من بصمات التفكير النسائى السائد فى أمريكا والذى تجاوزته الحركة النسائية فى أوروبا منذ زمن غير قصير . أما موضوع المسرحية الرئيسى فهو الكشف عن تغلغل فلسفة العنف والدمار فى بنية المجتمع الأمريكى وفى أيديولوجيته الرأسمالية . وتعرية منطق هذه الحضارة المقلوب وهو يتسلل إلى الكثير من مناحى الحياة ، حيث يؤكد أحد الشخصيات أن الإنسان يرتكب الجريمة لأنه يريد حياة أفضل . هكذا يبرر رجل الشرطة الجريمة فى هذا المجتمع المقلوب . وحيث ترتد الغواية على الذات التى تتصور أنها الضحية لتصبح هى المسئولة عما جرى لها . إذ يقول « بن » للبطلة « فى أعماقك لم تكونى متأكدة من أن باستطاعتك تحقيق الحلم ، ولهذا فلست أنا السبب فى انحرافك ، وإنما كان الانحراف فى داخلك » . والواقع أن الانحراف الذى كان فى داخلها هو هذا التبنى الأعمى للحلم / الوهم ، وهذا التخلى السهل عن القيم الإنسانية ، واستبدال الغريزة الحيوانية وحدوسها بالغريزة الإنسانية أو الحدس الإنسانى . فحينما تصبح الغريزة الحيوانية هى الأصل يتحول المجتمع إلى صحراء قاحلة عامرة بالضوارى والجوارح . وهذا هو ما تنتهى به المسرحية حينما ترتبط بطلتها بالقاتل المأجور الذى تخلص لها من غريمها « بن » ، وأفسح لها المجال لتحل محله فى اصطياد القادمات الجدد إلى أرض الأحلام الأمريكية المغوية .

لندن

صبرى حافظ

خلاف وجدل حـــول حرية التعبـير

قد يشعر زائـر الولايـات المتحدة العابر ، أذا تصادف أن وقعت عيناه على إحدى قضايا حرية التعبير التى شغلت الصحـافة وأجهـزة الاعـلام الأمريكية وبصفة خاصة الصحافـة الفنية والأدبية خلال بضع السنوات الأخيـرة ، أن حريـة التعبير ، وهى أسـاس الحريّـات التى يتمتـع بهـا المجتمع الأمريكى ، بموجب التعديل الأول بـالـدستـور ، تـواجـه أزمـة خطيرة .

فى الـواقع ، هنـاك أزمة بـالفعل ولكنّهـا ليست بـالخطـورة التى قـد يتصـوّرها المـرء ، أو زائر الـولايات المتحدة العابر ، نتيجة لعدم إحاطته الكاملة بالحرّيات المتاحة للمشتغلين بالكتابة وكلّ أجناس الفنون .

وهـذه الأزمـة هى ، عـلى وجـه التحديد ، أحد الآثار التى تمخضت عنّها سنوات حكم رونالد ريجان التى هيأت تربة خصبة لـدعاة المحـافظة وتـرجمتها الأقـرب إلى الحقيقة هى الـرجعيـة . وفى ظّـل هـذا المنـاخ الهستيـرى الـذى استمـر ثمـانى سنـوات ، وبتشجيع ، عـلى الأقل ، ضمنى من **ريجـان نفســه** ، **أُطلـق** العنان لعدد من القسس المشعوذين الذين انفرد كل منهم بقناة تلفزيونية استـغلّـهـا فى الـدعـوة لكنيستـه الخاصة ، وجمع المال من أجـل بناء **فـردوس** أرضى لم ينعم به أحـد غير أصحـاب الـدعـوة أنفسهم . ولـم يُكشف النقـاب عن هذا الـدجل إلاّ مؤخراً ، عندما انهارت امبراطوريـة القسّ بيكـر وزوجتـه تـامى ، ذلـك الثنـائـى الـذى سخـر مشـاعـر الأمـريكيـين المتـدينـين البسطـاء لاستلاب أموالهم وبنـاء فردوسهمـا الأرضى . ولم يُستثن من نعيمه كلبهما المدلّل . الـذى عاش فى بيت خـاص مكيّف الهواء . وكانت النهاية بطبيعة الحال السجن المؤبّد .

ولكن سقوط امبراطورية الشعـوذة الدينية بهذا الشكل المدوّى لم يكن ، مع ذلك ، بمثابة نهاية لتـأثير دعـاة المحافظة فى المجتمع الأمريكى وبصفة خـاصة عـلى حريـة التعبير . فهـذا التأثير لم يقتصر على مجال الـدين ، ولكنـه ، بطبيعة الحـال ، امتـدّ إلى مجـالات جميـع أشكـال الفنـون التعبيرية والأدائية ، وبصفة خاصة

الفن التشكيلى وفنّ السينما حيث ظهرت نظائر للقسّ بيكر فى صورة مجموعات تحضّ على التمسّك بالفضيلة واحترام الرموز الدينية والقومية . ولم تقف هذه الدعوة عند هذا الحدّ ، بل امتدّت لتشمل إلزام الفنان بالرضوخ لذوق الرأى العام ، وبخاصة إذا كان العمل الفنّى مصنوعاً بتكليف رسمى وأنفق عليه من المال العام .

ولعلّ أشهر مثال لهذه القضية بالذات هو قضية أو بالأحرى مأساة النحّات الشهير ريتشارد سيرا . وقد تابعت تطورات هذه القضية منذ أواخر السبعينات ، على أثر وضع التمثال ، الذى صنعه سيرا بتكليف رسمى ، فى الفيدرال بلازا بما نهاتن ، وهى بؤرة تجمع المبانى الحكومية المحلية والفيدرالية ، حتى حُسم النزاع ، وكان طرفاه حكومة مدينة نيويورك والفنان نفسه ، فى أواخر الثمانينات .

وتتلّخص قصة هذا النزاع ، الذى فجرّ قضية على جانب كبير من الأهمية ، فى تكليف فنان كبير بصنع تمثال ليقام فى ميدان يتوسط مبانى حكومية يعبره يومياً آلاف الموظفين والمواطنين الذين يترددون على هذه المبانى لقضاء مصالحهم ، وقد بدأ النزاع بإعراب الموظفين ، الذين يذرعون « الفيدرال بلازا » جيئة وذهاباً يومياً مارين بالتمثال ، عن ضيقهم به . وأخذ هذا الشعور بالضيق يتصاعد يوماً بعد الآخر حتى تطوّر فى النهاية إلى رغبة فى إزالة التمثال من مكانه بحجّة أنّه يملأ صدورهم صباح كلّ يوم بشحنة من الاكتئاب تنعكس بالضرورة على أدائهم لأعمالهم وتنسحب بعد المرور عليه فى المساء ، على حياتهم الأسرية . (والتمثال المشكلة عبارة عن سور من الحديد الصلب فى شكل نصف قوس ، وهو مثل أعمال ريتشارد سيرا الأخرى يثير فى قلوب مشاهديه الخوف والترقّب والحذر بكتلته الحديدّية الصدئة وتوازنه المهدّد الذى له سوابق فى الاحتلال وقتل المحيطين به ، كما حدث منذ حوالى عامين أثناء إعداد معرض للفنان بجاليرى ليوكاستيلى المعروف) .

وقد شكّلت لجنة تحكيم فى النزاع مؤلفة أساساً من النقاد والخبراء ومسؤولى المدينة وكانت الغلبة للنقاد والخبراء الذين أيّدوا حق الفنان فى حرية التعبير ولكن الحكومة لجأت الى القضاء الذى حكم أخيراً ، وبعد سنوات من الجدل ، لصالح ذوق الجمهور ضدّ حرية الفنان خاصة وأن العمل موضوع النزاع صنع بناء على تكليف من هيئة رسمية وانفق عليه من المال العام .

وفكّك تمثال ريتشارد سيرا ونقل الى مقره الأخير ، أحدُ مخازن الحكومة ، بتكلفة تربو على خمسين ألف دولار ، نظراً لحجمه وثقله الهائلين .

وامتّد تأثير هذه القضية إلى قضية أشمل وأعم دخل الكونجرس طرفاً مؤثراً فيها وهى تتعلق أساساً بترشيد مخصصات ما يُعرف بـ « المنحة القومية للفنون » التى توزّع سنوياً على عدد كبير من المؤسّسات الفنية والفنانين للمساعدة فى إنجاز مشروعات معينة مثل المعارض التوثيقية أو الشاملة الخاصة أو أعمال فنية معينة . وتبلغ ميزانية المنحة القومية للفنون للسنة المالية الجديدة ١و١٧٤ مليون دولار وكانت المساعدات التى تقدمها المنحة القومية للمؤسسات والأفراد إلى عهد قريب ، لا تشترط توفّر شروط معينة ، أخلاقية أو سياسية ، فيما عدا جدّية المشروع الذى يستحق المساعدة . ومنذ حوالى عامين ، حصلت إحدى المؤسسات الفنية فى مدينة واشنطن دى سى على منحة مالية لإقامة معرض شامل للفنان الفوتوغرافى مابلثورب . وما أن أعلن عن المعرض حتى ارتفعت الأصوات المحافظة فى الكونجرس ، بتحريض من مجموعات الدعوة إلى الفضيلة وحماية المجتمع ، مطالبة بإلغاء المعرض . ولكن نتيجة لتمسّك القائمين به قررت « المنحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القـومية للفنـون » ، تحت الضغط ، سحب المساعدة المالية .

وأعمال ما بلثورب ، الذى تـوفى فى عنفوان شبابه بمرض الإيدز ، تصوّر فى جـزء كبير منهـا مشاهـد جنسية فاضحة لا تخلـو أيضاً من الشـذوذ الذى قضى على المصور نفسه . وقـد طرح على الكونجرس مشروع قانون عرف باسم « قانون البـذاءة » وكان يقضى بحرمان أى مؤسسـة أو فنان يتعامل مع فن يمكن وصفه بالبذاءة من المساعدات التى تقـدمها المنحـة القومية . ولا يتقصر وصف البـذاءة على الجنس الفاضـح أو الشاذ فقط فقد امتّد ايضـاً إلى حُرمـة الرمـوز القومية ومن اهمّهـا العلم الأمريكى نفسـه فقد عـرض أحد الفنـانين فى شيكاجو تجهيزاً يفرض على المشاهد أن يدوس على العلم الامريكى ليشاهد بقيـة التجهيـز ولم يتمكّن مسؤولـو المدينة من رفع العمل الفنّى إلاّ بعد استصدار حكم قضائى .

وقـد انشغلت الأوسـاط الفكـريـة والفنية طوال السنتين الأخيرتين بهذه القضيـة الهامـة التى تمس حـريـة التعبير فى صميمها . وكان الكونجرس هدفاً لحملة انتقاد وهجوم شديدة من جـانب عدد كبير من الكتاب والنقـاد والفنـانـين الـذين تعـرضـوا لهـذه القضية . ولكن لايمكن القول ، مـع ذلك ، انه كان هناك إجماع على الحق فيمـا وصف بتـدنيس المقـدّسـات أو الحرمات ... فقد ارتفعت أصوات غير قليلة ، ومن بينها أصوات نقـاد جادين ، مثل هلتـون كرامـر ، تؤيد وجهة النظر التى ترى أن المال العام لايجب أن ينفق عـلى أعمال تجـرح مشاعر وتسىء إلى معتقدات الجمهور أو الأغلبية .

ونظـراً إلى أهمية هـذه القضية أرجو أن تُتاح لى الفرصة للعودة إلى تناولها ، من جانبها الفكرى ، بشىء من التفصيل .

نيويورك

احمد مرسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلاقات الخـــطرة بلغـــة شكسبير

« إذا كانت هذه الـرواية تحتـرق ، فهذا يحدث كما يمكن للثلج أن يحترق» هكـذا وصف الشاعـر الفـرنسى شارل بودلير هذه الرواية التى نـالت مكـانة متميـزة فى الأدب الفـرنسى ، شـأنها فى ذلـك شأن روايـة فلوبـير الشهيرة « مدام بـوفارى » وديـوان « أزهار الشر » لبودلـير . وقد حققت رواية « العلاقـات الخطرة » نجـاحاً كبيراً فور صدورها فى مارس ١٧٨٢ . وفى نفس الـوقت أحاطت بهـا ضجة شديدة ، حيث أحدثت صدمة قويـة لذوى المشاعر الرقيقة وحماة الأخلاق العـامـة فى ذلـك الـوقت ، ووصفت الرواية بأنها إباحية ، بل وشيطانية . فى حين تغيرت هذه النظرة الحادة بعد ذلك ، فرأت فيها الأجيال التالية رواية اجتماعية أو سياسية .

ويـزيد هـذه الروايـة أهميـة ان مؤلفها شوديرلو دى لاكلـو عاش فى القـرن الثـامـن عشر (١٧٤١ ــ ١٨٠٣) وعـاصر أحـداث الثـورة الفـرنسيـة وشـارك فيهـا جنـدياً محترفاً ، وإن كان لم يكتب سوى هذه الرواية التى تحولت إلى إحدى روائع الأدب الفرنسى . وقد كتب إلى جانب ذلـك بعض الدراسـات الاجتماعيـة والسياسية والمسـرحيات الغنـائية ، ولكن لم يرق أى من هذه الأعمال إلى مستوى روايته الوحيدة تلك .

وبعـد أن عالجت السينمـا هـذه الرواية مرات عديـدة ، قامت فـرقة شكسبير الملكية بتقديمها للمرة الأولى على خشبة المسرح باللغة الإنجليزية فى قاعة رونو بارو بالشانزليزيه ، بعد أكثـر من ألف وستمـائـة عـرض فى لنـدن ، وبعد جـولة استمـرت أربع سنوات عرضت فيها المسرحية فى عدد من عواصم العالم .

وقـد كـان عـلى معـد الـروايـة كريستوفر هامبتـون ؛ أن يتغلب على العقبة التى واجهت كل من تصـدى لإعـدادها للسينمـا أو التلفزيـون ؛ فالرواية من أدب الرسائل الذى شاع كشكل فنى فى القرن الثامن عشر ، أذ أنها تحتوى على مائة وخمس وسبعين رسـالـة ، تتفـاوت طـولاً وقصـراً وتتبـادلهـا الشخصيـات ، فى حـين لا يـوجد فيهـا أى حـوار أو حـدث

يجرى بصورة مباشرة ؛ فكل شخصية تروى ماحدث من خلال وجهه نظرها ، وهكذا تصبح الخطابات مرآة نرى من خلالها أعماق الشخصية ، ومن تتابع هذه المرايا المنعكسة يعرف القارىء ما يحدث لأبطال الرواية .

ونجح معد الرواية كريستوفر هامبتون ، ومخرجها هوارد ديفز فى الحفاظ على جو الرواية ، وذلك بتقديم الشخصيات والأحداث من وجهات نظر مختلفة ، ونجحا كذلك فى ضبط دخول وخروج الممثلين ، حيث تم هذا على شكل رقصات الباليه بإيقاعها المحدد والمستمر .

وتدور هذه الرواية حول شخصيتين أساسيتين : المركيزة دى مرتى ، الأرملة الجميلة الثرية ، والفيكونت فالمون ، عشيقها السابق ، بعد أن تحولت علاقتهما إلى صداقة حميمة . وتبدأ المسرحية حين تطلب الماركيزة من صديقها فالمون أن يساعدها فى الانتقام من أحد عشاقها ويدعى جاركور ، حيث تركها هذا العشيق ليتزوج فتاة تركت الدير لتوها وتدعى سيسيل فولانج ، وهى تطلب من الفيكونت أن يغوى هذه الفتاة حتى يصبح جاركور أضحوكة باريس كلها . غير أن فالمون يترفع عن هذه المهمة السهلة ، ويكشف للمركيزة عن فريسته القادمة وهى مدام تورفيل الزوجة الفاضلة ؛ فهذا الحصن المنيع جدير بفارس مثله ، وسيضيف الى أمجاده مجداً جديداً . وتوافقه المركيزة على أن مدام تورفيل هدف صعب بالفعل ، ولكى تشجعه على القيام بهذه المهمة ، تعده بأن تمضى معه ليلة إذا هو قدم لها دليلاً أكيداً على نجاحه فى مهمته ، أى على هزيمة الفضيلة أمام الغواية والدهاء .

وهكذا يبدأ فالمون فى استخدام الحيل المختلفة ليوقع السيدة الفاضلة فى حبائله ، وفى أثناء ذلك ينجح بسهولة فى الإيقاع بالفتاة الصغيرة سيسيل التى كانت تحب معلم الموسيقى الشاب الفارس دانسنى ... ويقول فالمون للمركيزة مزهواً :

«أرجو أن أحصل على تقديرك لمغامرتى مع الفتاة الصغيرة سيسيل .. ويبدو أنك تستخفين بما حققته معها ، كما لو كان انتزاع فتاة صغيرة فى ليلة واحدة من حبيبها ، وامتلاكها بحرية تامة ودون أى شعور بالحرج ، بل ومطالبتها بما لا يجرؤ المرء على طلبه من المحترفات ، كل ذلك دون تعكير صفو حبها الرقيق .. حتى اننى بعد أن أشبعت كافة نزواتى معها أعدتها إلى أحضان حبيبها دون أن تلحظ شيئاً » .

ولكن مساعيه للإيقاع بمدام تورفيل تستغرق وقتا أطول مما كان يعتقد ، وهو عازم رغم ذلك على الوصول إلى هدفه كما يقول :

« سأحصل على هذه المرأة ، سأنتزعها من أحضان زوجها الذى يدنسها ، بل سأجرؤ على اختطافها من هذا الذى تعبده ... أى سعادة فى أن أظل مرة تلو الأخرى سبب شعورها بالندم وسبب تغلبها على هذا الشعور ؟ إننى لا أرغب فى تحطيم معتقداتها وأفكارها التى تحتمى بها : إذ أنها تضيف إلى أمجادى .. فلتتمسك بالفضيلة ولتضحى بها من أجلى » .

ولكن الصائد يتحول إلى فريسة فى خلال عملية الإيقاع هذه ، ويضعف فى بعض الأحيان ويحاول أن يتخلى عن تنفيذ خطته ، مما يثير سخرية الماركيزة منه . وعندما يظفر فى النهاية بالنصر ويذهب إلى الماركيزة طالبا منها تنفيذ وعدها ترفض ، وتأمره بدلاً من ذلك أن يترك عشيقته ، فيوافق على مضض ، ويعود ليطالب الماركيزة بتنفيذ وعدها ، ولكنها ترفض من جديد .. ويعلن كل منهما الحرب على الآخر ..

ولكن هذه الرواية غير الأخلاقية تنتهى نهاية أخلاقية ؛ فيُقتل فالمون فى مبارزة مع الموسيقى الشاب دانسنى ، أما سيسيل فتعود إلى الدير ، فى حين تموت مدام تورفيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حزنا وندماً ، اما الماركيزة فيصيبها مرض تفقد معه ثروتها وجمالها ، ثم تترك فرنسا فى النهاية لتعيش فى هولندا

وقد كتبت هذه الرواية قبيل اندلاع الثورة الفرنسية ، وهى ترسم بقسوة أخلاقيات الطبقة الارستقراطية فى ذلك الوقت ، وتتعرض بجرأة وبصراحة للعلاقات الجنسية ، وتزيل تلك الهالة الرومانسية التى تحيط بالعلاقات الغرامية فى ذلك الوقت .. بالإضافة إلى كشف الرغبة فى السيطرة والغزو والتفوق والزهو ... وقد عكس أندريه مالرو هذا كله عندما قال« إن العلاقات الخطرة تضفى بعداً جنسياً على الإرادة الإنسانية ».

وقد قدمت فرقة شكسبير الملكية هذه المسرحية وركزت على العلاقة بين الشخصيتين الرئيسيتين وكأنهما فى مباراة شطرنج لا يقبل فيها أى طرف الهزيمة ... وجاء التمثيل على مستوى سمعة الفرقة الشهيرة ، وإن جاءت تعليقات النقاد الفرنسيين سلبية بصورة عامة ، واتهمت المعدين البريطانيين بعدم احترام النص ، وأنهما صاغا الرواية على أنها مسرحية خفيفة تدغدغ أحاسيس المتفرج وتثير الضحكات ، فى الوقت الذى لا يرى فيه المتفرج الفرنسى ما يدعو للضحك .. فهل هى الغيرة من رؤية هذا العمل الأساسى فى الأدب الفرنسى يقدم للمرة الأولى على خشبة المسرح فى قلب العاصفة الفرنسية بلغة شكسبير ؟

اخبار قصيرة من باريس

● توفى الشاعر الفرنسى مصرى لأصل ادموند جابيس فى ٢ يناير الماضى فى الثامنة والسبعين من عمره تاركا انتاجاً شعريا ضخماً ومتميزاً فى الشعر الفرنسى وكان الشاعر الذى ولد فى مصر من عائلة يهودية قد تركها فى عام ١٩٥٧ ليقيم فى باريس . وقد سيطرت على أعماله مواضيع الخواء والموت والغربة كما كان العثور على الذات من الأفكار المسيطرة على أعماله . وقد صدرت أعماله الكاملة عن دار جاليمار بعنوان « العتبة الرمال » وينتظر أن يصدر له قريبا كتاب الصيافة الذى اتمه قبل وفاته ، كما ينظم مهرجان افنيون تكريما ضخماً له خلال العام الحالى .

● عن دار بويليود صدر للدكتورة ادويت بيتى استاذة اللغة والأدب العربى بجامعة السوربون بالاشتراك مع واندا فوازان استاذة الأدب بجامعة نيس أول ترجمة بالفرنسية لأعمال مختارة من شعر ابى فراس الحمدانى « الفارس الشاعر » وتأتى هذه الترجمة لتسد نقصا فى النصوص المتوفرة بالفرنسية لشعر هذه الحقبة الذى يمثل الصورة المكتملة والمثالية للفارس العربى فى القرن الرابع الهجرى أحد العصور الذهبية التى عرفها الشعر العربى

● فى تكريس للقيمة الأدبية لأعمال المركيز دى ساد وبعد ٢٥٠ عاما من ولادته ، تصدر دار جاليمار فى مجموعتها الشهيرة المعروفة باسم لابلياد والتى تعد بمثابة مكتبة الخالدين من الادباء والشعراء الفرنسيين الأعمال الاساسية للكاتب الشهير ، الذى ارتبط اسمه بمرض السادية ، فى ثلاثة اجزاء تصدر تباعاً

وتجدر الاشارة بأنه فى عام ١٩٥٧ واجه الناشر جان جاك بوفير احتمال الحكم عليه بالسجن لقيامه بنشر قصة جوليت للمركيز دى ساد .

باريس

اسماعيل صبرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com